

هيفل

الفنُّ  
الرمزيُّ  
الكلاسيكي  
الرُومانيُّ

ترجمة

جورج طرابيشي



دار الفيد للطباعة والنشر

الناشور

الفنُّ  
الرمزيُّ  
الكلاسيكيُّ  
الرُّومانيُّ

جميع الحقوق محفوظة  
لدار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - لبنان

ص. ب ١١١٨١٣

٣١٤٦٥٩ }  
٣٠٩٤٧٠ } تلفون

تلكس : LE KAMALS 20043

الناشر

الطبعة الاولى

١٩٧٩

الطبعة الثانية

١٩٨٦



هيفل

الفن  
الرمزي  
الكلاسيكي  
الرومانسي

ترجمة: جورج طرابيشي

دار الطليقة للطباعة والنشر  
بيروت

هذه ترجمة كتاب

**L'Esthétique**

3. 4. 5.

**L'Art Symbolique**

**L'Art Classique**

**L'Art Romantique**

**Par**

**G. W. F. Hegel**

**Editions Aubler**

**1964**

# الفنّ الرّسوميّ

الناشور

## لمحة عامة

كانت الدراسة التي انكبنا عليها في المجلدات الاولى دراسة واقع فكرة الجمال ، من حيث هي مثال الفن ، لكن جميع الملاحظات التي بسطناها بصدد العمل الفني المثالي قادتنا الى استنتاجات لا تنطبق الا على العمل الفني بصفة عامة . والحال ان فكرة الجمال ، مثلها مثل الفكرة بما هي كذلك ، هي في الوقت نفسه كلية من فروق جوهرية لا بد من ان تثبت نفسها وتحقق ذاتها من حيث هي فروق . هذه الفروق المندرجة في الكلية نستطيع ان نطلق عليها اسم الاشكال الفنية الخصوصية ؛ وهي تنجم عن بسط ما هو محتوى في مفهوم المثال ، على اعتبار ان الفن هو الذي يحقق هذا المحتوى . لكن اذا ما تكلمنا مع ذلك عن «ضروب» مختلفة من المثال ، فاننا لا نفهم كلمة «ضرب» بالمعنى الدارج ، اي كخصوصيات آتية من الخارج ومتسائلة نحو المثال تسائلها نحو نوعها ، من خلال تعديلها اياه ، وانما نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى التعينات المختلفة ، الاكثر تفصيلا والاكثر دقة ، لفكرة الجمال ولمثال الفن ذاتهما . وعلى هذا النحو تجد كلية الاداء او العرض المثالي تعينا اكثر دقة ، لا بفضـل عناصر مستعارة من الخارج ، وانما على اساس مفهومها بالذات ، بحيث ان هذا المفهوم هو الذي يقدو ، لدى انبساطه وانجلانه ، كلية الاشكال الفنية الخصوصية .

نستطيع ان نقول ايضا ان الاشكال الفنية ، التي فيها تتحقق الفكرة عندما تتمايز وتتفارق ، يكمن اصلها في الفكرة نفسها ، بمعنى ان هذه الفكرة تؤكد ذاتها وتنبجس الى حيز

الواقع بواسطة تلك الاشكال ؛ والشكل الذي به تؤكد ذاتها  
وتحقق نفسها على هذا النحو يختلف ويتنوع تبعاً لانبثاقه عن  
التعيين المجرد او الكلية العينية للفكرة .

وبالفعل ، ان الفكرة بوجه عام ، وبقدر ما تنبسط وتتطور  
بفعل نشاطها الذاتي ، هي وحدها الفكرة حقاً ؛ وبما انها ، من  
حيث هي مثال ، تظاهر مباشر ، وفي الوقت نفسه فكرة الجمال  
المطابق لهذا التظاهر ، ينجم عن ذلك ان كل طور خاص يجتازه  
المثال اثناء انبساطه وتطوره بقباله ، بفعل تعين داخلي ، شكل  
خاص ليس هو شكل الاطوار الاخرى . ومن غير المهم ، والحالة  
هذه ، ان نعتبر هذا التدرج في الانبساط والتطور تدرجاً داخلياً  
للفكرة في ذاتها او تدرجاً للاشكال التي بها تتحقق هذه الفكرة ،  
على اعتبار ان هذين التطورين مرتبطان بعري وثيقة ، مما يجعل  
تحقيق الفكرة من حيث هي مضمون تحقيقاً لها في الوقت نفسه  
من حيث هي شكل . وبالعكس ، تنكشف نواقص الشكل على  
انها في الوقت نفسه نواقص في الفكرة ، ما دامت الفكرة هي  
التي تسبغ على التظاهر الخارجي ، الذي به تتحقق ، مدلولاً  
داخلياً . وعليه ، حينما تواجهنا اشكال فنية لا تطابق المثال  
الحق ، فلا موجب لان نتكلم عن اعمال فاشلة بالمعنى الدارج ، اي  
اعمال لا تعبر عن شيء او لم تفلح في الارتقاء الى مستوى ما كان  
يفترض فيها ان تمثله ؛ وانما الشكل الذي فيه تتحقق الفكرة  
(وهذا ما نسميه بالفنون الخاصة) يوافق بالنسبة الى كل مضمون  
ما يفترض فيه انه يعبر عنه ، والنقص او الكمال منوطان بدرجة  
الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها . فالمضمون لا بد ان يكون  
حقيقياً وعينياً بحد ذاته ، قبل ان يتمكن من العثور على الشكل  
الذي يناسبه . وعلينا ان نميز من هذا المنظور ، وكما فعلنا آنفاً ،  
بين ثلاثة اشكال فنية رئيسية .

اولا الفن الرمزي . فالفكرة هنا ما تزال تبحث عن تعبيرها

الفني الحقيقي ؛ وبما انها ما تزال مجردة وغير متعينة ، فانها لا تحمل في ذاتها بعد عناصر تظاهرها الخارجي ، بل تجد نفسها بمواجهة الطبيعة وبمواجهة افعال بشرية هي بالنسبة اليها خارجية . وهي اذ تقحم على هذه الوقائع تجريداتها الخاصة او تقرن بها عمومياتها الفاضلة البهمة سعيا الى الحصول على نتيجة عينية ، تشوه وتزيف الاشكال الواقعية التي تتعامل واباها وتنصف في استخدامها وصياغتها . لذا ، وبدلا من تطابق امثل ، لا تفلح في الحصول الا على صدى ، او في احسن الاحوال على توافق مجرد محض بين المعنى والشكل ، فيبدوان بالتالي اكثر خارجية وغربة واحدهما عن الآخر واكثر تنافرا وعدم تكيف .

لكن الفكرة ثانيا ، وطبقا لمفهومها ، لا يمكن ان تكتفي بتجريد الافكار العامة وإيهامها . فهي بحد ذاتها ذاتية حرة ولامتناهية ، وهي تعقل في الواقع هذه الذاتية من حيث هي روح . والحال ان الروح ، من حيث هو ذات حرة ، يعين نفسه بنفسه وفي داخل نفسه ، وبفضل هذا التعمين الذاتي يجد في مفهومه الخاص الشكل الخارجي الذي يناسبه والذي يستطيع ان يقرن به القسط الذي يعود اليه من الواقعية . هذا التكافؤ البسيط بين المضمون والشكل هو السمة المميزة للشكل الفني الثاني ، الفسنة الكلاسيكية . غير ان تحقيق اعمال فنية كلاسيكية يقتضي الا يكون الروح ، المطلوب من الفن تمثيله ، هو الروح المطلقة ، اي الروح المشبع بالروحية والداخلية ، وانما الروح الذي ما يزال مشوبا بالخصوصية والتجريد . ان الذات الحرة ، كما بصوغها الفن الكلاسيكي تظهر بالفعل وكأنها بماهيتها عامة ، وبالتالي منعقة من كل عرضية وخصوصية خارجيتين او داخليتين ، لكن العمومية التي تميزها هي ، ان جاز التعبير ، عمومية متخصصة Particularisée بدورها . ذلك ان الشكل الخارجي ، من حيث هو خارجي ، شكل متخصص لا يمكن له ان يحقق اندماجا حميما

وكاملا الا مع مضمون متعين هو الآخر ، وبالتالي محدود ؛ والروح ، في خصوصيته ، لا يمكن له ان يحقق نفسه على اتم وجه الا بواسطة تظاهر خارجي وعن طريق الدخول في اتحاد لا انفصام فيه مع شكل خارجي .

لقد دفع الفن الكلاسيكي بتطور مفهومه الى المدى الذي يستطيع معه ان يمثل الفكرة اكمل تمثيل في شكل فردية روحية ، متوافقة اتم التوافق مع واقعها المادي . هنا يفقد الوجود الخارجي استقلاله قياسا الى مدلوله ، قياسا الى المعنى الذي يفترض فيه ان يعبر عنه ؛ وبالعكس ، يتبدى للتأمل المحتوى الداخلي وحده من خلال الشكل المصاغ ، وبثبتت نفسه فيه بلا التباس .

ثالثا ، حيث تتصور فكرة الجمال نفسها بنفسها على انها هي الروح المطلق ، وبالتالي الحر في ذاته ولذاته ، لا يعود فني مستطاعها ان يحقق ذاتها تحقيقا كاملا بوسائل خارجية ، على اعتبار ان لا وجود لها الا من حيث هي روح . لذا تفصم الاتحاد الذي حققه الفن الكلاسيكي بين المحتوى الداخلي والتظاهر الخارجي لتؤوب من جديد الى ذاتها . على هذا النحو يرى النور الفن الرومانسي ؛ وبما ان مضمون هذا الفن يتطلب ، بحكم روحيته الحرة ، اكثر مما يستطيع التمثيل الخارجي والمادي ان يقدمه له ، لا يبدى الفن الرومانسي اية مبالاة بالشكل ؛ ومن هنا يحدث انفصال جديد بين المحتوى والشكل ، ولكن لاسباب معاكسة لتلك التي رايناها تلعب دورها في الفن الرمزي .

سنلخص اذن هذه التأملات المقتضية بالقول بان الفن الرمزي يسمى الى تحقيق الاتحاد بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي ، وبان الفن الكلاسيكي حقق هذا الاتحاد بتمثيله الفردية الجوهرية المخاطبة حساسيتنا ، وبان الفن الرومانسي ، الروحي جوهرها ، قد تجاوزه .

## مدخل

### عن الرمز بحففة عامة

يمثل الرمز ، بالمعنى الذي نعطيه هنا لهذا اللفظ ، بداية الفن سواء أمن وجهة النظر المفهومية ام التاريخية . بوسعنا اذن ان نعهده ابتكارا من مرحلة ما قبل الفن ، تميز به الشرق بصورة رئيسية ؛ وهذا الابتكار ام يصل اليها الا بعد ان طرات عليه تحولات عديدة ومر باطوار وسيطة شتى، كان آخرها ان تمخض، بفضل الفن الكلاسيكي ، عن الواقع الاصيل للمثال . ينبغي اذن ان نميز الرمز كما يفرض نفسه ، بخصوصيته المستقلة ، على التمثيل الفني ويخاطب حدسنا الفني ، من الرمز الذي هو محض شكل خارجي ، لا يتمتع بأي استقلال . وفي هذا الشكل الاخير نلتقي الرمز بكل تأكيد في الفنين الكلاسيكي والرومانسي ، تماما كما ان بعض جوانب الفن الرمزي تتلبس شكل المثال الكلاسيكي



او تبدى في بعض المعالم الاولى للفن الرومانسي . بيد ان هذه الاقتباسات لا تطال سوى مظاهر ثانوية او قسّمات منفردة ، من دون ان تشكل روح العمل الفني بالذات وطبيعته المميّنة .

لكن حين يؤكد الرمز ذاته في الشكل الخاص به ، في شكله المستقل ، يتلبس بوجه عام صفة **الجليل** ، لانه يمثل الفكرة التي ما تزال مجاوزة الحد وعاجزة عن تعيين ذاتها بحرية ، الفكرة المتوجب عليها ان تصبح شكلا لكن من دون ان تجد فسي التظاهرات العينية شكلا محددا ومعينا يطابق بدقة ما فيها من تجريد وعمومية . ونتيجة لهذا النقص في التطابق ، تتجاوز الفكرة تحقيقها الخارجي ، بدل ان يمتصها ويحبسها فيه ؛ وعدم تواؤم الفكرة هذا مع دقة التظاهر الخارجي الذي تتجاوزه وتنخطاه هو ما يشكل الطابع العام للجليل .

فيما يخص اولا الجانب الشكلي ، بتوجب علينا ان نشرح بصورة عامة ما ينبغي ان يفهم بالرمز .

الرمز شيء خارجي ، معطية مباشرة تخاطب حواسنا مباشرة؛ بيد ان هذا الشيء لا يؤخذ ويتقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وانما بمعنى اوسع واعم بكثير . ينبغي ان نميز في الرمز اذن : **المعنى والتعبير** . فالمعنى يرتبط بتمثل او بموضوع ، كأننا ما كان مضمونه ؛ والتعبير وجود حسي او صورة ما .



١ - الرمز قبل كل شيء **دلالة** . لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير عند العرض المحض هي علاقة عسفية بحتة . فهذا التعبير او هذه الصورة او هذا الشيء الحسي لا يمثل الا في ادنى الحدود ذاته ، لذا لا يوقظ فينا بالاحرى الا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الاطلاق بينهما . فالاصوات ، في اللغات مثلا ، هي دلالات على تمثلات واحساسات الخ . لكن الغالبية

العظمى من الاصوات في لغة من اللغات لا ترتبط بالتمثلات التي تعبر عنها الا على نحو عرضي تماما ، حتى وان يكن في المستطاع اقامة البرهان ، من خلال تتبع المتطور التاريخي للغة من اللغات ، على ان العلاقات بين الاصوات وما تعبر عنه لم تكن في بادىء الامر ما هي عليه اليوم ؛ والفرق بين اللغات يكمن على وجه التحديد في كون التمثل الواحد تعبر عنه اصوات شتى . مثال آخر على هذه الدلالات تقدمه لنا الالوان التي تستخدم فسي الشارات والرايات ، النخ ، للاشارة الى الامة التي ينتمي اليها فرد من الافراد او سفينة من السفن ، النخ . ولون كهذا لا يملك بحد ذاته اية صفة يمكن اعتبارها مشتركة بينه وبين ما يدل عليه ، اي بينه وبين النصور الذي يفترض فيه انه يمثل . لكن ليس بسبب هذه اللامبالاة المتبادلة القائمة بين الدلالة والتعبير يحظى الرمز باهتمام الفن ؛ فالفن يستلزم على العكس ، وبصفة عامة ، علاقة ، قرابة ، تداخلا عينيا بين المدلول والشكل .

٢ - هذا شيء ، وشيء آخر امر الدلالة المستخدمة كرمز . فالاسد ، على سبيل المثال ، يعتبر رمز الشجاعة ، والثعلب رمز المكر ، والدائرة رمز الابدية ، والمثلث رمز الثالث . والحال ان الاسد والثعلب يتمتعان فعلا بالصفات والخواص التي يفترض فيهما انهما يعبران عن معناها . كذلك ، فان الدائرة لا تمثل المظهر الناقص او المحدود عسفا واعتباطا لخط مستقيم ، او لاي خط آخر لا يرتد الى ذاته ، او ايضا لفاصل زمني ؛ وللمثلث عدد من الاضلاع والزوايا مساوٍ للعدد الذي تستحضره فينا فكرة الله ، حينما نحصى الاقانيم التي يعزوها الدين الى الله .

بين جميع هذه الامثلة تملك المواضيع الحسية بحد ذاتها المدلول الذي قبض لها ان تمثله وان تعبر عنه ، بحيث ان الرمز ، مفهوما بهذا المعنى ، لا يكون مجرد دلالة لامبالية ، بل دلالة تحتوي مقدما ، بما هي كذلك خارجيا ، على مضمون التمثل الذي

تبغى ان تستحضره . اضع الى ذلك ان ما تبغى جلبه ، فسي الوقت نفسه ، الى الوعي ليس ذاتها ، من حيث هي هذا الموضوع العيني والفردي او ذاك ، بل الصفة العامة التي يفترض فيها انها تمثل رمزها .

٣ - سنلفت النظر ثالثا الى ان الرمز ، غير الملزم بأن يكون مطابقا لمعناه ، من حيث هو دلالة خارجية صرف ، غير ملزم ايضا ، كما يبقى رمزا ، بأن يكون مطابقا له تمام المطابقة . وبالفعل ، ان كان المضمون ، الذي هو المعنى ، والشكل ، الذي يستخدم للدلالة عليه ، يتطابقان من جهة اولى بخاصية او صفة واحدة ، فان الشكل الرمزي ينطوي ، من جهة ثانية ، على صفات اخرى ، مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه . كذلك ، ليس **المضمون** على الدوام مضمونا مجردا ، كالقوة او المكر على سبيل المثال ، بل يمكن ان يكون ايضا عينيا وان يشتمل ، من جهته ، على خواص خاصة ، مختلفة عن الخاصية التي تعطي رمزه معناه ، وكذلك على سائر خواص هذا الشكل او صفاته . فالاسد ، على سبيل المثال ، ليس قويا فقط ، والثعلب ليس ماكرا فقط ؛ كذلك فان الله ليس هو فقط ما يشير اليه العدد **ثلاثة** . لهذا لا يكثرث المضمون بالشكل الذي يمثل ، ومن الممكن التعبير عن تعيينه المجرد بتلبسه اشكالا لامتناهية التنوع . كذلك يشتمل المضمون العيني على تعيينات عديدة يمكن ان تفيد في التعبير عنها اشكال اخرى كثيرة تتضمن التعيينات ذاتها . وكذلك هو الحال بالضبط بالنسبة الى المواضيع الخارجية التي بها يعبر رمز ما عن نفسه . فهذه المواضيع يمكنها بدورها ان تعرض للادراك ، بصورة رمزية ، عدة تعيينات . فالقوة لا يرمز اليها بالاسد وحده ، بل كذلك بالثور ، الذي يمكن بدوره ان يستخدم في تسميات رمزية كثيرة اخرى . اخيرا ، فانه لامتناه عدد الاشكال والرموز والتكوينات التي يمكن اعتمادها في الرمز الى الله .

ينجم مما تقدم قوله ان الرمز ، منظورا اليه من وجهة نظر مفهومه ، يملك على الدوام معنى مزدوجا . فهو يتبدى اولا كشكل ، كصورة ذات وجود مباشر ، لامتوسط . فامام اعيننا ينتصب موضوع او صورة له ، وعلى سبيل المثال اسد او نسر او لون ، الخ ، وهذا قد يكون كافيا لنا . ولهذا فان السؤال الجدير بأن يطرح هو معرفة ما اذا كان المفروض بالاسد الذي تنتصب صورته امام انظارنا ان يمثل وان يسمي شيئا غير ذاته ، شيئا مغايرا او اضافيا ، وعلى سبيل المثال التصور المجرد عن القوة المطلقة ، او التصور الاكثر عيانية عن البطل ، او كذلك عن الموسم او الزراعة ، الخ ؛ وبالاختصار ، معرفة ما اذا كان ينبغي ان نأخذ هذه الصورة في مدلولها الحقيقي والمجازي ، ام فسي مدلولها المجازي فقط . والحالة الاخيرة هي حالة تعابير اللغة ، حالة الفاظ نظير «عقل» و«استخلص» ، الخ . فحين لا يشير هذان الفعلان الا الى نشاطات ذهنية ، يوقطان فينا مباشرة فكرة هذه النشاطات ، من دون ان يستحضرا في الوقت نفسه فكرة الافعال الحسية التي تقابل هذين الفعلين (اذ من الممكن ان «نعقل» وان «نستخلص» (١) ماديا) . لكن صورة الاسد لا تستحضر فينا فقط المعنى الذي لها من حيث هي رمز ، بل تقدم لنا كذلك الموضوع نفسه ، في وجوده الحسي .

من الممكن تبديد الشك الذي ينجم من هذا المعنى المزدوج عن طريق تسمية المدلول وشكله باسميهما وعن طريق بيان علاقتهما في الوقت نفسه . لكن عندئذ لا يعود الموضوع العيني الموجود في

---

١ - في اللغة : مثل الشيء ادركه ، ومثل الدابة ربطها ؛ كذلك لسان الاستخلاص مبنين ماديا ومعنويا ، كقولنا استخلص المدن ، واستخلص الفكرة .

التمثل رمزا بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بل مجرد صورة ، وتلبس العلاقة بين الصورة والمدلول شكل المشابهة المعروف . ففي التشابه ، لا بد ان يكون حاضرا في ذهننا التمثل العام وصورته العينية في آن معا . لكن ان لم يكن التفكير قد وصل بعد الى درجة يمكنه معها ان يحفظ تمثلاته العامة وان يظهرها بما هي كذلك ، فان الشكل الحسي ، المفروض ان يجد فيه مدلول اكثر عمومية تعبيرة ، لا يكون بدوره قد انفصل بعد عن هذا المدلول ، باعتبار علاقة الاتحاد الصميم القائمة بينهما . في هذا تحديدا يكمن الفرق . كما سنرى لاحقا ، بين التشبيه والرمز . فحين يهتف كارل مور (٢) ، على سبيل المثال ، لدى مراى غيباب الشمس : «هكذا يفضي بطل» ، نجد المدلول مفصولا بكل وضوح عن التمثيل الحسي . وإن مضافا في الوقت نفسه الى الصورة . وفي تشبيهات اخرى لا يبرز هذا الانفصال وهذه العلاقة للعيان بمثل هذا الوضوح والجلء ؛ لكن الترابط بين الجانبين يظل مع ذلك مباشرا ، على ان نأخذ بعين الاعتبار في هذه الحال سياق الكلام وظروفا اخرى ، لنعرف ان كان من الواجب ان نكتفي بالصورة بما هي كذلك او ان كان لها مدلول محدد لا يمكن ان يخامرنا بصده اي ريب . فحين نقرا مثلا : «الفتى يواجه المحيط على سفينة لها الف من الصواري» ، بينما يتجه الشيخ بصمت نحو المرفأ على قلك ناجح من الفرق» ، يتقطع دابر كل شك بصدد مدلول المحيط والصواري الالف من جهة اولى ، وبصدد الفلك والمرفأ من الجهة الثانية : فالفتى يلج معترك الحياة عامر القلب والراس بالآمال والمشاريع ، بينما يلوذ الشيخ بمكان امين ، -وجها نحو المرفأ فلکا صغیرا ناجیا من الفرق . كذلك حين نقرا في العهد القديم : «حطم يا رب اسنانهم في

افواههم ، واسحق يا سيد نواجد الشبل » ، ندرك للحال ان ليس المقصود اسنان الشبل ونواجهه فعلا ، وانما هي مجرد صور لا يجوز تأويلها حرفيا ، بل على ضوء مدلولها . لكن فيما يتعلق بالرمز بما هو كذلك ، فان الشك يساورنا بسهولة اكبر ويكون مبررا اكثر حينما لا تعتبر الصورة ، التي لها مدلول ، رمزا الا في حال عدم الافصاح عن هذا المدلول جهرا ، كما في التشبيه ، او الا اذا لم يكن واضحا سافرا بحد ذاته سلفا . صحيح ان الرمز ، بحصر المعنى ، يفقد مقدما معناه المزدوج ، بحكم تحول الربط بين الصورة الحسية والمدلول ، من جراء هذا الشك تحديدا ، الى عادة او صيرورته اصطلاحيا متعارفا عليه ، بينما يبقى التشبيه ابتكارا فوريا ، متغزلا ، بينا واضحا بحد ذاته ، لانه يحمل في ذاته مدلوله . لكن اذا ما غدا الرمز ، بحكم العادة ، مالوفا وواضحا بالنسبة الى اولئك الذين يتحركون في هذه الدائرة من التمثلات الاصطلاحية ، فان موقف اولئك الذين يتفنون خارج هذه الدائرة او الذين ما عادوا ينتمون اليها ، وان كان اليها انتسابهم فيما غير ، مغاير تماما من هذا الرمز . فما هو موجود اولا بالنسبة اليهم هو التمثيل الحسي المباشر ، وهم يتساءلون في كل مرة عما اذا كان عليهم ان يكتفوا بما هو في متناول انظارهم ام ان عليهم ان يربطوا به تمثلات وافكارا اخرى . فحين نشاهد على قسم ظاهر من سور كنيسة رسم مثلث ، على سبيل المثال ، ندرك للحال انه لم يرسم عليه بصفته شكلا حسيا بحتا ، وانه ينطوي على العكس على مدلول آخر . وبالمقابل سيساورنا انطباع اكيد ، في حال اختلاف المكان ، بان هذا الشكل عينه لا يجوز ان يعتبر رمزا او اشارة للثالوث الاقدس . وعلى النقيض من ذلك ، فان الشك هو الذي سيساور في ظروف كهذه ممثلي شعوب اخرى ، شعوب غير مسيحية ، عاداتها ليست كمعادات المسيحيين ولا معارفها كمعارفهم ؛ بل اننا لا

نستطيع نحن انفسنا ان نعرف على الدوام بيقين وثقة ان كان ينبغي ان نعد المثلث مثلثا او تمثيلا رمزيا .

اننا لا نصطدم بهذا الشك في بعض الحالات المنفردة فقط ، بل كذلك في ميادين واسعة جدا من الفن ، متى ما مثلت مضمونه بأشكال كثيرة التعداد ، كما هي حال الفن في الشرق بوجه خاص . وهذا ما يفسر الضيق الذي يستولي علينا عند اول لقاء لنا بأشكال فارس القديمة والهند ومصر وابتكاراتها ؛ اذ يتراءى لنا وكأننا امام احجيات ؛ فجميع تلك الاشكال والصور لا تعني لنا شيئا بحد ذاتها ولا ترضي حدسنا المباشر ، بل تبدو وكأنها تدعونا الى ان نتجاوزها ، الى ان نتقل بفكرنا الى ما وراء ما هي كائنة عليه في واقعها المباشر ، من حيث هي معطيات ، بحثا عن مدلولها الذي يتجاوز ، هو الآخر ، الصور بعمقه وامتداده .

وبالمقابل ، تخلف فينا اشكال اخرى انطباعا فوريا بأنها ، نظير حكايا الاطفال ، مجرد لعب بصور ومزاوجات غريبة جمعت بينها المصادفة . وسر ذلك ان الاطفال يكتفون بالجانب السطحي من الصور ، باللعب الذي لا هدف له والذي يقبلون عليه بلا تدخل من الفكر ، لما ينطوي عليه من مزاجات وتراكبات مذهشة وغير متوقعة . لكن الشعوب ، حتى في طفولتها ، تتطلب مضمونا اكثر جوهرية زلفاه ، بالفعل ، في الاشكال الفنية للهندوس والمصريين ، على الرغم من ان هذه الابداعات الفاضلة تكاد تكون عvisية على التفسير وعلى الرغم من اننا نصطدم بعقبات كاداء في محاولتنا جلاء السر الذي يحيط بها . لكن ما يبدو مخفونا بالشك وباعثا على الحيرة هو القسط الذي يعود ، في عدم التطابق هذا بين المدلول وبين التعبير الفني المباشر ، الى حالة الفن البدائية بالذات ، او الى عدم نقاء الخيال ، او الى فقره بالافكار ؛ وكما انه من العسير ان نبت فيما اذا لم يكن الشكل اقدر على التعبير عن مدلول اعظم في حال كونه انقى واكثر صحة ، كذلك يصير علينا ان نفصل فيما اذا لم يكن جانب الغرابة والشذوذ في هذه

الاعمال الفنية يرمي بالضبط الى الابعاء بتصور يتجاوزها .  
حتى امام الاعمال الفنية الكلاسيكية تمتلكنا احيانا حسرة  
معائلة ، وهذا بالرغم من ان الفن الكلاسيكي لا ينطوي ، بحكم  
طبيعته بالذات ، على اي جانب رمزي ، وبالرغم من ان الوضوح  
والشفافية هما في راس سماته المميزة . ووضوح الفن الكلاسيكي  
انما يكمن في واقع ان مضمونه هو الذاتية الجوهرية التي هي  
المضمون الامثل للفن . وعلى هذا الاساس امكنه ان يجد الشكل  
الحقيقي الذي لا يعبر ، بما هو كذلك ، عن اي شيء آخر غير  
ذلك المضمون ، بحيث لا يكون المعنى او المدلول سوى المعنى او  
المدلول الذي يوحى به المظهر الخارجي ، وبحيث يقوم بالتالي  
تطابق امثل بين الطرفين ؛ بينما العمل الفني في الفن الرمزي  
وفي التشبيه يمثل على الدوام شيئا آخر غير مدلول الصورة  
الظاهر وحده . بيد ان ما يسبغ على الاعمال الفنية الكلاسيكية  
معنى مزدوجا هو ان المرء يمكنه على الدوام ان يتساءل امام  
اشكال العصر القديم المينولوجية عما اذا كان عليه ان يقبل هذه  
الاشكال كما هي خارجيا ، فلا يرى فيها سوى جموح فتان لمخيلة  
موقفة ، وفي هذه الحال تستحيل المينولوجيا الى مجرد ابتكار  
للخرافات لا نفع فيه ولا فائدة ، ام انه ينبغي عليه ان يعزو اليها  
مدلولا اكثر جدية . وهذا التساؤل له ما يبرره بوجه خاص متى  
ما كان مضمون هذه الخرافات هو حياة الآلهة ومآثرها الباهرة ،  
ومن الواجب في هذه الحال ان نعتبر القصص التي تسرد على  
مسامعنا بهذا الخصوص ابتكارات شائنة ، غير لائقة ، ومخالفة  
للذوق السليم من وجهة نظر المطلق . فحين نقرا على سبيل المثال  
قصة اعمال هرقل (٢) الشاقة الاثني عشر ، او حين يسرد على

---

٢ - هرقل : الاسم الروماني للبطل الاغريقي هرقليس ، رمز القوة ، وابن  
زئوس وآنكينا . تكفرا عن قتله زوجته ميغارا ، فرض عليه الملك ان يسؤدي  
انثى عشرة مهمة شاقة ، فاداءها بنجاح باهر مع اعمال كثيرة غيرها . «م»



مسامعنا ان زفس (٤) رمى بهيفانستوس (٥) من جبل الاولب الى جزيرة لنتوس ، فقصى عليه بالعوج ، يخيّل البنا اننا امام نتاج مخيلة مصابة بمرض التخريف . كذلك قد تبدو لنا مغامرات جوبيتر الغرامية (٦) التي لا تقع تحت عد وكأنها مبتكرات عسفية . لكن بما ان هذه القصص تتعلق بكبر الآلهة تحديدا ، يسفنا الافتراض ايضا بان هذه القصص تخفي مدلولاً آخر غير ذاك الذي تنطق به الاسطورة بما هي كذلك .

بصد هذه المألة رجحت كفة وجهتي نظر رئيسيتين على ما عداهما ، وكانت بينهما مواجهة . فموجب احدهما ، تتألف الميتولوجيا من قصص خارجية بحتة غير جذيرة بان تنسب الى الآلهة ، وان تكن يحد ذاتها لطيفة ، ظريفة ، مفيدة ، بله جميلة جدا ، وذلك ما دامت لا تبيح البحث عن مدلولات اعماق . وعلى هذا الاساس ينبغي ان نرى الى الميتولوجيا ، في الشكل الذي تتبدى لنا فيه ، من وجهة النظر التاريخية ، لانها من جهة اولى تكفي نفسها بنفسها بجانبها الفني ، اي باشكالها وصورها وتمثيلاتها للآلهة ولباهر اعمالها ومغامراتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثيلاتها دونما حاجة الى مجهود تفسيري ؛ ولاننا نستطيع من الجهة الثانية ان نتبع تطورها التاريخي بدءاً من بدايات محبة خالصة ، تحت تأثير كهنة وفنانين وشعراء واحداث تاريخية وقصص وتقاليد اجنبية . اما وجهة النظر الثانية فلا تريد ، على

---

٤ - زفس : كبير آلهة الاغريق . إله الصاعقة ، وهو عند الرومان جوبيتر . «م»

٥ - هيفانستوس : إله النار والمسامع عند الاغريق . «م»

٦ - ورد في الميتولوجيا الرومانية ان جوبيتر كان يتلبس اشكالا نسائية لضاجة النساء ، ومن ذلك انه اخذ شكل بجع ليضاجع ليدا . «م»

العكس ، ان تكتفي بالمظهر الخارجي الصرف للاشكال والقصاص  
 الميتولوجية، بل تزعم ان هذه الاخيرة تنطوي على معنى اعمق، وان  
 مهمة الميتولوجيا ، من حيث هي فرع خاص من فروع العلم ، ان  
 تعرف هذا المعنى الدفين بإزاحتها الستار الذي يحجبه .  
 وبمقتضى وجهة النظر هذه ، ينبغي ان تعتبر الميتولوجيا ابداعا  
 ورمزيا . رمزي بمعنى ان الاساطير هي من ابداع الروح ، وانها  
 تنطوي على مدلول عميق وعلى افكار عامة حول طبيعة الله ، وان  
 تلبست مظهرا غريبا ، فجا ، باطلا ، ورغم كل العناصر الخارجية  
 والعرضية التي يقحمها عليها عسف الخيال . الاساطير اذن من  
 هذا المنظور اشبه ما تكون بموضوعات وطروحات فلسفية .

ان كرويزر (٧) هو اول من دشن في ايامنا هذه ، في كتابه  
**علم الرموز** ، دراسة التمثيلات الميتولوجية ، لا بحسب المنهج  
 الدارج ، من حيث جانبها الخارجي والنثري ، او بحسب قيمتها  
 الفنية ، بل من زاوية البحث عن العقلانية الباطنة لمدلولاتها .  
 وقد جعل منطلقه المقدمة التي تقول ان الاساطير والقصاص  
 الخرافية هي من نتاج الفكر البشري ؛ فهذا الفكر ، حينما  
 يلاعب تمثلاته المتعلقة بالالهة ، يرتقي ، بفضل تدخل العنصر  
 الديني ، الى دائرة عليا يقدو فيها العقل هو مبدع الاشكال ،  
 بالرغم من كونه لا يزال عاجزا عن الإبانة عن ذاته والتعبير عنها على  
 نحو مطابق تمام المطابقة . هذه الفرضية صحيحة نظريا ؛ فالدين  
 يستمد مصدره من الروح ؛ هذا الروح الذي ، بعد ان يجد في  
 اثر حقيقته وبرهص بها ، ينتهي به الامر الى اعطائها شكلا قريب  
 الصلة بمضمون الحقيقة هذا . لكن ان يكن العقل هو الذي

---

٧ - فريدريك كرويزر : فيلسوف الماني ؛ له دراسات في الميتولوجيا  
 والتاريخ لدى الاغريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي يستشهد به  
 ميغل هو الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم (١٧٧١ - ١٨٥٨) . ص ٢٥

يكتشف الشكل ، فان معرفة هذه العقلانية تغدو حاجة . وهذه المعرفة هي وحدها الجديرة بالانسان ، ومن يهملها يكن كل مناعه حشدا من معارف خارجية . وحين نتقصى التمثيلات الميتولوجية ونتفحصها لنكتشف حقيقتها الباطنة ، لكن من دون ان نضرب صفحا عما تدين به للمصادفة ولعسف الخيلة وللظروف المحلية ، الخ ، نرانا مباحا لنا ان نبرر مختلف الميتولوجيات ؛ ونبرر الانسان في انتاجاته وابداعاته الروحية مهمة انبل من مهمة تجميع التفاصيل التاريخية الخارجية . والحال ان ما اخذ على كرويزر هو سلوكه مسلك الافلاطونيين الجدد ، حينما عزا الى الاساطير مدلولات غريبة عنها ، ونشد فيها لا افكارا ليس لها اي سند تاريخي فحسب . بل كذلك افكارا يمكن ان يقام ، على العكس ، البرهان التاريخي على ان اكتشافها في الاساطير قد استدعى اولا تدليسها عليها ، على اعتبار ان الشعوب والكنهة والشعراء (رغم تجدد الكلام بكثرة في الآونة الاخيرة عن علم الكهنة السري) كان من المتعذر ان تراودهم مثل تلك الافكار التي لا تمت بصلة الى ثقافة عصرهم . وهذا اعتراض صحيح لا غبار عليه . لقد كان للشعوب والكنهة والشعراء ، بكل تأكيد ، انكار عامة ، وهذه الافكار هي الاساس الذي قامت عليه تمثلاتهم الميتولوجية ، لكن عمومية هذه الافكار ما كانت توجب تفتيتها بحجاب رمزي ، على نحو ما ارتأى بعضهم ضرورة لذلك . والحال ان كرويزر لا يدعي العكس . اذن ، ان لم يكن للاقدمين ، يوم صاغوا ميتولوجياتهم ، اية فكرة من تلك الافكار التي نضعها نحن فيها ، لا يترتب على ذلك البتة ان تمثلاتهم ليست رموزا فسي ذاتها وانه لا يجوز اعتبارها كذلك ، اذا ما اخذنا في حسابنا ان الشعوب كانت تعيش هي نفسها ، زمن ابتكارها لاساطيرها ، في ظروف شعرية ، وكان من المحتم ان تعبر عن عميق مشاعرها وحميم احساسها لا في شكل افكار ، بل عن طريق اشكال

خلقها الخيال ، من دون ان تفصل التمثلات العامة المجردة عن الصور العينية . وكائنا ما كان واقع الامر فعلا ، فذلك ما لا مندوحة لنا من التسليم به هنا ، ولكن من دون ان ننكر احتمال ان تكون تركيبات اصطناعية ومزاجات عسفية قد تسربت الى تلك التفسير الرمزية .

لكن في الوقت الذي نسلم فيه بأن الميتولوجيا ، بقصصها عن الآلهة وبابتكاراتها الهائلة العدد الدالة على خيال لا يعرف الكلل ، تشتمل على مضمون عقلائي وعلى تمثلات دينية عميقة ، نسرى لزاما علينا ان نتساءل ، في تأملاتنا عن الفن الرمزي ، عما اذا كانت كل ميتولوجيا ، كما يزعم ف. فون شليغل (٨) ، هي من طبيعة رمزية ، وعما اذا كان من الواجب علينا ان نبحث في كل تمثيل فني عن مرموزة *Allégorie* . فكلما دار كلام عن الرموز والرموزات في الفن ، طرق اسماعنا قول يقول انه في اساس كل اثر وكل شكل ميتولوجي تكمن فكرة عامة ، وهذه الفكرة ، اذا ما جردت من عموميتها ، تقدم لنا حتما تفسير ما يعنيه فعلا هذا الاثر او هذا التمثيل المحدد . ولقد لاقت وجهة النظر هذه رواجا وذبوعا في ابامنا هذه . ففي احدث طبعات دانتى ، على سبيل المثال - ونحن لا نماري في كثرة الرموزات لديه - شاء بعضهم تفسير كل نشيد من اناشيده على اساس رمزي صرف ؛ بل حتى في طبعة هينه *Heyne* للشعراء القدامى ، حاول بعضهم تاويل المعنى العام لكل استعارة بالاستناد الى تعيينات مجردة . وهذه التعيينات هي من صنع ملكة الفهم التي تنزع نزوعا قويا ، بالفعل ، الى اللجوء الى الرموز والرموزة ، فاصلة الصورة عن مدلولها ، ومدمرة على هذا النحو العمل الفني

---

٨ - فريدريك فون شليغل : كاتب ومالم الماني ، من مؤسسي المدرسة

الرومانسية الالمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) . ٢٠

بما هو كذلك ، اذ ان مثل هذا التاويل الرمزي - الذي لا هم له غير استنباط ما هو عام - لا يقر للعمل الفني بما هو كذلك بآية قيمة .

ان سحب الرمز ، على هذا النحو ، على جميع ميادين الميتولوجيا والفن لا ضلع له بوجهة النظر التي نزمع ان نتبناها لدراسة الفن الرمزي . فبدلا من ان نسمى الى معرفة الى اي حد تقبل الاشكال التي يخلقها الفن التاويل باعتبارها رموزا ومرموزات ، بالمعنى الذي تقدم وصفه ، سنتساءل ان كان الرمز نفسه ، والى اي حد ، يمكن ان يعتبر شكلا من اشكال الفن ، وهذا بهدف فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل والمدلول وما وجه اختلاف هذه العلاقات ، كما تبرز في الفن الرمزي ، عن العلاقات التي نستشفها في الفنين الكلاسيكي والرومانسي . ليست مهمتنا اذن ان نسحب الرمزي على مضمار الفن برمته ، بل ان نرسم حدود دائرة ما هو رمز بحصر المعنى ، وبالتالي دائرة ما ينبغي اعتباره رمزيا . ولقد وضعنا هذا التمييز نصب أعيننا حين قررنا أعلاه اشكال المثال الثلاثة : الرمزي والكلاسيكي والرومانسي .

يتوقف الرمزي ، مثلما نفهمه ، حيث لا تعود الافكار العامة والمجردة هي التي تؤلف مضمون التمثيل ، وانما الذاتية الحرة ، الذات الدالة على ذاتها ، الذات المبينة عن ذاتها . فكل ما يساور الذات ، كل ما تحس به وتفعله وتنجزه ، كل خواصها وأعمالها وطابعها ، كل ذلك ، كل مجموع تظاهراتها الروحية لا يكون له من مداول غير الذات عينها ، هذه الذات التي لا تظهر ، في هذا الانبساط وهذا التوسع ، سوى ذاتها ، وهي سيدة موضوعيتها التي بها تؤكد وجودها . ان المدلول والتمثيل الحسي ، الخارج والداخل ، الشيء والصورة ، لا يعود لها من وجود في حالة من الانفصال والانقسام ولا تعود تدعي ان بينها محض علاقة قربي ، كما في الرمزية بحصر المعنى ، بل تؤلف كلا واحدا لا يقبل فيه

المحتوى والشكل ، الخارج والداخل ، انفصالا ، ولا يمكن تصور واحدهما فيه بدون الآخر ، ولا واحدهما خارج الآخر . مما يتظاهر وما يظهر يؤلفان وحدة عينية . وعليه ، ليست الالهة الاغريقية ، بقدر ما افلح الفن الاغريقي في تمثيلها في صورة افراد احرار ومستقلين ، تمثيلات رمزية ، بالمعنى الذي نعزوه الى هذه الكلمة ، بل هي تكفي ذاتها بذاتها . فمآثر زفس ، على سبيل المثال ، او ابولون (٩) او اثينا (١٠) ، منظورا اليها من وجهة نظر الفن ، هي مآثر هؤلاء الافراد ، دون اي فرد آخر سواهم ، ولا تمثل سوى قوتهم واهوائهم . ومن يسع الى دبل التمثيلات الفنية لهؤلاء الافراد الاحرار بالاستناد الى تصور عام ، الى تجريد مطبق على خصوصيات تظاهروهم الفردي ، يكن قد نحى جانبا ودمر ما هو فني محض في هذه الوجوه . لهذا ما امكن قط للفنانين ان يتألفوا مع هذا التأويل الرمزي لكل الاعمال الفنية واشكالها الميتولوجية . فهذا الفن ان كان ما يزال يستخدم رموزا ومرموزات ، فانما يرسم أشياء ثانوية تماما ، وعلى سبيل الاشارة او العلامة ، فيضع مثلا نسرا الى جانب زفس او عجلا الى جانب القديس لوقا الانجيلي ، بينما كان المصريون يرون على العكس في آبيس (١١) التمثيل المعنوي للالهية .

في هذا التظاهر الفني للذاتية الحرة توجد نقطة شائكة ، هي تلك المتعلقة بمعرفة ما اذا كان الممثل بوصفه هو الذات بملك فردية وذاتية فعليين او انه لا يبرز للعيان منهما ، بوصفه مجرد

٩ - ابولون : إله النور والفن والناله عند الاغريق ، ابن زفس وليتو . «م»

١٠ - اثينا : إلهة الفنون والعلوم والفكر والصناعة عند الاغريق ، ابنة

زفس ، اعطت اسمها لعاصمة الاغريق . «م»

١١ - آبيس : في الميتولوجيا المصرية نور يرمز الى الالهية في اكمل

اشكالها ، وينبثق من اوزيريس وفتح في ان معا . «م»

تشخيصي ، سوى الظاهر الخاوي . وفي هذه الحالة الأخيرة ، لا تعدو الشخصية كونها شكلا سطحيا ، فلا تعبر في الاعمال الخصوصية ، وكذلك في شكلها المادي ، عن داخليتها الخاصة ، ولا تسم بمبسمها كل خارجية تظاهرها ، بل تكون مالكة لداخلية أخرى لا تتداخل مع شخصيتها وذاتيتها ، لكنها تنطوي مع ذلك على التأويل الحقيقي لتظاهرها الخارجي .

ذلك هو المعيار الرئيسي الواجب الأخذ به لتحديد حدود الفن الرمزي .

ما يهمنا إذن في هذه الدراسة للفن الرمزي هو التطور الداخلي للفن ، بقدر ما يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نحو الفن الحقيقي الذي لا يعدو الفن الرمزي ان يكون احد اطواره السابقة . ومهما تكن نوعية الصلات بين الدين والفن ، فليس لنا ان نعكف على تحليل معمق للرموز وللدين ، المنظور اليه على انه جملة من التمثيلات الرمزية والحسية ، بل سنعتمد فقط السبيل دراسة تلك الجوانب من الدين التي عن طريقها ترتبط الرموز بالفن بحصر المعنى ، تاركين تقصي الجانب الديني المحض لتاريخ الميتولوجيا وعلم الرموز .

## الخطوة والتبويب

من المهم ، بادئ ذي بدء ، تحديد الحدود التي في نطاقها يتطور الفن الرمزي .

بوجه الاجمال ، كل مضمار الفن الرمزي هذا يؤلف ، كما سبق لنا القول ، مضمارا نستطيع ان نصفه بأنه ما قبل فني ، بمعنى انه يقدم لنا مداولات مجردة ، غير متفرّدة بعد ، وبمعنى ان الاشكال المرتبطة به يمكن ان تكون مطابقة وغير مطابقة على حد

سواء . المقصود اذن بالفن الرمزي ، من جهة اولى ، مجهود  
لتهيئة الحدس والتمثيل الفيين ، ومن الجهة الثانية ، فن يحصر  
المعنى تسعى الرمزية الى التسامي اليه تاميها الى حقيقتها .

فيما يتعلق بالجانب **الفني** من الفن الرمزي ، يخاق بنا ان  
نتذكر ان **الاندهاش** هو مصدر الحدس الفني بوجه عام ، مثلما هو  
مصدر الحدس الديني ، او كليهما مجتمعين عند تأليفهما كلا  
واحدا ، ومثلما هو مصدر البحث العلمي بالذات . والانسان الذي  
لم تتح له بعد القدرة على الاندهاش يحيا في حالة من البـلادة  
والخمول ، فلا يثير اهتمامه شيء ولا يكون ثمة من وجود لشيء  
بالنسبة اليه ، على اعتبار انه لم ينفصل ولم يفرق بعد عن  
الاشياء التي تحيط به وتضغط عليه من كل جهة وصوب . اما  
من لم يعد يعجب لشيء ، بالمقابل ، فانه يرى الى العالم إما من  
خلال ملكة فهمه ، اي كعالم قابل لان ينفصل بكمية مجردة ،  
وإما من خلال وعيه النبيل والعميق لحرية الروحية الذاتية  
ولشموليته الخاصة التي يسبغها على المواضيع الخارجية . ولا  
يتجلى الاندهاش الا حين يقطع الانسان ، من حيث هو روح ،  
الروابط الاولى التي كانت تربطه مباشرة بالطبيعة ، وينشق من  
إسار الرغبات العملية البحتة التي كانت تشد وناقسه اليها ،  
ويتغلب على الطبيعة وعلى وجوده الخصوصي الذاتي ، فلا يعود  
يطلب في الاشياء سوى جانبها الكوني ، الدائم ، اي موجزيتها  
- في - ذاتها . عندئذ فقط تطفق مواضيع الطبيعة تشير  
تعجبه ، فلا تعود كما كانت فيما غير ، ولكنها تظل كائنة مع  
ذلك **بالنسبة اليه** ، بحيث يمكنه ان يهتدي الى ذاته فيها وان  
ياقى فيها في الوقت نفسه الكلي ، العقل ، الفكر . وهذا جل ما  
يصبو اليه في ذلك الطور ، لان سبق العلم بما هو فوق المعطى  
الخارجي ووعي هذا المعطى يكونان ما يزالان في حالة اندماج وعدم  
انفصال ، لكن مع ادراك الانسان في الوقت نفسه لوجود تناقض



بين مواضيع الطبيعة والروح ، هذا التناقض الذي يجمع  
المواضيع تمارس جذبا ونبذا في آن واحد ؛ وانما عن الاحساس  
بهذا التناقض ، ومن خلال الجهود التي تبذل لنزله ، ينشأ  
الإندهاش .

هذا التأمل الاعجابي للطبيعة تترتب عليه نتيجة اخرى تتمثل  
في ان الانسان يضع نفسه ، من جهة اولى ، في مواجهة  
الطبيعة وموضوعين اللتين تقومان له ، ان جاز القول ، مقام  
الركيزة التي اليها يستند ، واللذين يقف منهما موقف إجلال ،  
بينما يساوره من الجهة الثانية شعور بالرضى والحبور اذ يظهر  
للخارج - ويستطيع بالتالي ان يتأمل - نتاج ذلك التموضع ، اي  
شعوره الذاتي بالجوهري ، بالكلي ، بما هو فوق المعطى . ينجم  
عن ذلك ان مواضيع الطبيعة ، وعلى الاخص تلك التي لها طابع  
عنصري *élémentaire* ، كالبحر والجبال والسيول  
والكواكب ، الخ ، لا تقبل كما هي ، في مباشرتها الفردية ، بل  
تعقل من قبل التمثل وترتدي فيه شكل مواضيع ذات طابع كلي  
موجود في ذاته ولذاته .

يبدأ الفن ، اول ما يبدأ ، بتحويل هذه التمثلات ، بسبب  
عموميتها وجوهريتها في ذاتها ، الى صور قابلة لان يعقلها الوعي  
المباشر ولان يقدمها للروح في هذا الشكل المتوضع . اذن فالتعبير  
المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الاصنام ليست هي  
الفن بعد .

ان الفن ، بجانبه الموضوعي ، لعل صلة وثيقة بالدين .  
والاعمال الفنية الاولى هي تمثيلات ميتولوجية . **والطلق** بوجه  
عام هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين ، مهما تكن تمييزاته مجردة  
وفترة . وتظاهرات **الطلق** الاولى هي ظاهرات الطبيعة ، ففيها  
يرهص الانسان بوجود **الطلق** الذي يتمثله ويمثله لهذا السبب في  
شكل مواضيع طبيعية . تلكم هي بدايات الفن . لكن حتى من  
هذا المنظور ، لا تقوم للفن قائمة الا بدءا من اللحظة التي يكف فيها

الانسان عن طلب **المطلق** في المواضيع الموجودة فعلا وواقعا ، فلا يعود يكتفي بمثل هذه الواقعية للالهى ، بل يبدأ على العكس يعقله في شكل خارجية في ذاتها ، ويحقق هو ذاته موضوعية هذه العلاقة المطابقة او غير المطابقة بقدر او بآخر . ذلك ان الفن يتطلب مضمونا جوهريا ، معقولا من قبل الروح ؛ وهذا المضمون ، وان يكن له ظاهر من الخارجية ، ليس محبوا بوجود مباشر وفوري ، بل لا وجود له سوى الوجود الذي يضيفه عليه الروح بعد ان يعقله ويغير هيئته . هكذا يمثل الفن اول تأويل تشخيصي للتمثيلات الدينية ، اذ ان التصور النثري للعالم الموضوعي لا يرى النور الا متى ما انعتق الانسان ، بعد ان يكتسب الوعي الروحي لذات نفسه ، من إسار محيطه المباشر ليتأمله ، بفضل هذه الحرية المكتسبة ، بكل موضوعيته ، بصفته شيئا خارجيا محضا . بيد ان هذا الانفصال لا يتم الا في طور متأخر . فأول معرفة بالحقيقة تقع على الحدود بين الاندماج المادي المحض بالطبيعة ، المستغرقة للانسان بتمامه ، وبين الروحية التي تعني التحرر من هذه المادية . وفي هذه المرحلة الوسيطة ، التي لا يظهر فيها الانسان تمثلائه في شكل مواضيع طبيعية الا لانه لا يتصور بعد شكلا اسما ، والتي يسمى فيها عن طريق هذه المزاوجة الى الحصول على تطابق قريب ما امكن من الشكل والمضمون ، اقول: في هذه المرحلة الوسيطة ترجح كفة وجهة نظر الشعر والفن ، المعارضة لوجهة نظر ملكة الفهم النثري . ولهذا لا يؤكد الوعي النثري وجوده الا حيث يكون مبدء الحرية الروحية الداتية قد تحقق في شكله المجرد ، الذي هو في الوقت نفسه شكله الحقيقي العيني : في العالم الروماني ، وفي زمن لاحق ، في العالم المسيحي الحديث .

ان **الغاية** التي يصبو اليها الفن الرمزي ، والتي اذا ما تم ادراكها كانت بمثابة اشارة الى زوال هذا الفن ، هي **الفن**

**الكلاسيكي** . وبالرغم من ان هذا الاخير هو تظاهر حقيقي للفن ، فما كان من الممكن ان تكون له الاسبقية كشكل فني ، بل كان ظهوره مرهونا بشروط عدة غير متوفرة الا للفن الرمزي بحكم الاطوار الوسيطة والانتقالية الكثيرة التي كان من المحتم ان يمر بها . وآية ذلك ان مضمون الفن الكلاسيكي هو المفهوم العيني والمتحرر من كل تعيين خارجي للفردية الروحية ، هذا المفهوم الذي ما اتبع له ، في هذا الشكل العيني ، ان يشق طريقه الى الوعي الا غلب الاطوار الوسيطة والانتقالية الممثلة بمفترضاته المجردة . غير ان الفن الكلاسيكي يضع حدا للمحاولات التمهيدية للفن الجليل والميال الى الرمزية حصرا ، لان الذاتية الروحية تحمل في ذاتها شكلها المطابق ، مثلما ان المفهوم الذي لا ينصاع لغير تعيينه الذاتي يعطي ذاته الوجود الخصوصي الموافق ايا . وحين يكون الفن قد وجد في نهاية المطاف ذلك المضمون الحقيقي والشكل المطابق له حقا ، يكف عن طلب اي منهما ، هذا الطلب الذي هو بالضبط العيب الكبير للفن الرمزي .

اذا بحثنا ، في داخل الحدود التي اشرنا اليها ، عن مبدا يتيح لنا ان نعرف بمزيد من الدقة الفن الرمزي ، نجد ان ما يميز هذا الفن بصورة اكثر تخصيصا هو انه يمثل صراعا يخوض غماره الفن الحقيقي ضد المضمون الذي ما يزال يفلت من سيطرته وضد الشكل غير المطابق لهذا المضمون . وهذان المضمون والشكل ، وان ترابطا ظاهريا ، لا يتطابقان لا فيما بينهما ولا مع المفهوم الحقيقي للفن ، ويظهران ميلا ، لا يقاوم في كثير من الاحيان ، الى فك ارتباطهما العارض . من هذا المنظور ، يباح لنا ان نرى في الفن الرمزي صراعا دائما متوصلا ضد تنافر المضمون والشكل ، ومختلف مراحل هذا الصراع ابست مراحل متنوعة الرمزي ذاته بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي .

في بادئ الامر ، يدور هذا الصراع خارج وعي الفنان ،

بمعنى ان هذا الاخير لا يعنى عدم التطابق بين المضمون والشكل المقرون بينهما قسرا وغصبا . وبالفعل ، يستخدم الوعي الفني مدلولاً يجهل طبيعته العامة ، الشمولية في ذاتها ، ويكون ما يزال عاجزاً ، من جهة اخرى ، عن تمثيل الشكل الفعلي ، في وجوده المحدد الحدود ، مما يترتب عليه ان يصادر الوعي الفني قلباً على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدل ان يدرك الفرق القائم بينهما . لكن نقطة الانطلاق الاولى قوامها الوحدة اللامتنقصة ، الفاضلة ، التي تسعى الى تأكيد ذاتها وتثبيت وجودها ، بالرغم من ذلك الارتباط التناقضي بين مضمون الفن وتعبيره الذي تجدد في اثوره الرمزية : انها الرمزية بحصر المعنى ، اللاواعية والبدائية ، التي لا تعدو تشخيصاتها ان تكون ما هي كائنة عليه فعلاً : محض رموز .

تلك هي نقطة الانطلاق . اما غاية المطاف فتكمن في زوال الفن الرمزي وانحلاله ، على اعتبار ان الصراع الذي دارت رحاه حتى ذلك الحين خارج الوعي الفني قد اُمسى في النهاية واعياً ، فانقضى الترميز ، بحكم ذلك ، الى انفصال واع بين المدلول المستشف اخيراً بكل وضوحه وجلانه وبين صورته الحسية ؛ على انه تجدر الإشارة الى ان هذا الانفصال لا يكون مقصوداً لذاته ، وانما بالاحرى لتحويل وحدة الهوية المباشرة التي تمت المصادرة عليها قلباً الى محض تشابه بين المضمون والشكل ، وهو تشابه يظهر للعيان بجلاء هذه المرة الفارق والانفصال الذي ما كان يعيه الوعي بعد بين المضمون والشكل . تلك هي السمة المميزة للرمز من حيث هو رمز واع : مدلول معروفة عموميتته وتمثله ، وتطاهره المبنى محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدس الفني مقاربة للمضمون ، حداً تشبيهاً .

بين نقطة الانطلاق تلك ونقطة الانتهاء هذه ، يقع الفن العجيب . ففي هذا الفن ، ينفصل المدلول ، من حيث هو كلية روحية ،

موجودة في ذاتها . لاول مرة عن الوجود المبني ، ويجعل هذا  
 الاخير يبدو وكأنه نفيه . كأنه خارجي بالنسبة اليه وتابع له .  
 كأنه وجود لا يمكن للمدلول ان يعبر عن ذاته من خلاله اذا ما سلم  
 له باستقلاله ، ولذا يكون مكرها على معاملته وكأنه عنصر عارض  
 وغير لائق . وان لم يجد خيرا من هذا العنصر الزائل البائس  
 للتعبير بواسطته عن ذاته . وروعة جلال المدلول هذه تسبق مفهوم  
 التشبيه بحصر المعنى ، ولو للسبب البسيط التالي : وهو ان  
 الفردية العينية للتظاهرات الطبيعية وسواها من التظاهرات لا بد  
 ان تعامل اول الامر معاملة سلبية ، فلا يكون لها من دور غير ان  
 تزئزئ ويجعل العصمة المنبئة للمدلول المطلق ؛ وانما في طور  
 لاحق فحسب تتوفر المقدرة على الفصل الصريح السافر الذي  
 يتبع وحده امكانية التشبيه الانتقائي بين تظاهرات تمت بصلة  
 قريب الى المدلول الذي يفترض فيها انها تقدم صورته ، وان تكن  
 مختلفة عنه .



هذه المراحل الرئيسية الثلاث قابلة بدورها للتقييم الى  
 المراحل الفرعية التالية :

## الفصل الاول

المرحلة الاولى من التطور الذي ندرسه ليست رمزية بعد  
 بحصر المعنى ولا تدخل في عداد الفن بملء معنى الكلمة ، وانما  
 هي تمهيد لهذا وذاك على حد سواء . وهي تنسم بالوحسدة  
 الجوهرية والمباشرة بين المطلق ، من حيث هو مدلول روحي ،  
 وبين تظاهره الحسي .

والمرحلة الثانية هي مرحلة الانتقال الى الرمز بحصر المعنى ، وتمثل وحدة المرحلة السابقة البادئة بالانحسار ، اذ ترتفع المدلولات العامة فوق الظواهر الطبيعية المنفردة ، ولكنها تظل ماثلة مع ذلك للوعي في شكل مواضع طبيعية عينية ، بالرغم من العمومية التي بها يدركها التمثل . وفي هذا المجهود المزدوج لإضفاء صفة الروحية على الطبيعي ولجعل الروحي محسوسا يتجلى كل الفموض والغرابية اللذان ينطوي عليهما الفن الرمزي ، وغليانه وبحته المتواصل عن تركيبات ، علما بأن هذه التركيبات هي التي تنم عن ادراكه لعدم تطابق صورته واشكاله ، من دون ان يكون قادرا على ان يفعل شيئا آخر سوى ان يشوه الوجوه بظلوه فيها وتجاوزته لكل حدود ، وذلك في صورة جلال كمي صرف . العالم الذي نواجهه في هذه المرحلة هو اذن عالم منسوج من محض ابتكارات وغرائب وعجائب ، ولكن من غير ان يتضمن اي عمل فني ذي جمال حقيقي .

عبر هذا الصراع بين المدلولات وتمثيلاتها الحسية نصل الى المرحلة الثالثة ، التي هي مرحلة الرمز بحصر المعنى ، والتي فيها يظهر اخيرا العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كافة . هنا لا يعود للاشكال والوجوه ذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما في المرحلة الاولى ، مع المطلق الذي يفترض فيها ان تعبر عنه ، من دون ان يكون قد خلقها الفن ؛ كذلك لا يعود التخيل المبدع يسمى الى تدارك عدم تطابقها مع عمومية المدلولات ، كما في المرحلة الثانية ، عن طريق اضفاء مظهر مفرط الابعاد والحجوم على اشكال المواضع الطبيعية : انما الرمز ، في هذه المرحلة الثالثة ، ابداع فني يرمي في آن معا الى عرض ذاته في خصوصيته والى التعبير عن مداول عام ، ليس هو مداول الموضوع الممثل وحده ، وان كان يرتبط به ، بحيث ان تلك الوجوه والاشكال تنتصب كأجبيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع ، عن مدلوله الدقيق والخصوصي .

اما فيما يتعلق بأشكال الرمز الذي ما يزال بدائيا ، هذه الاشكال المنحددة والمتوضحة اكثر من سابقتها بقليل ، ففسي وسعنا ان نقول سلفا . وبصورة بالغة العمومية ، انها من نتاج التصور الديني للعالم لدى شعوب بكاملها ، مما يوجب علينا ان نستحضر بصددها بعض المعطيات التاريخية . لكن رسم حشد فاصل ليس بالامر اليسير هنا ، اذ ان هذا الشكل المحدد او ذلك الذي قد نميل الى اعتباره ممثلا للنمط الاساسي ، من حيث صلته بتصوير شعب بعينه ، يمكن ان يتواجد ايضا لدى شعوب اقدم او احدث عهدا ، وان كان دوره لديها ثانويا ومنعزلا . بيد اننا نستطيع القول ، بصفة عامة ، ان اولى المراحل الثلاث التي حددنا سماتها هي مرحلة ديانة فارس القديمة ، وثانيها هي مرحلة الهند ، وثالثها هي مرحلة مصر .

## الفصل الثاني

في الفصل الثاني سنوضح كيف ان المدلول ، الذي حجب له الحد الان بقدر او بآخر الشكل الحسي الخاصي ، ينتهي به الامر الى الانعتاق من إسار هذا الشكل والى عرض نفسه على الوعي بكل وضوحه وجلائه . هكذا تكون العلاقة الرمزية البحتة قد التفتت ، وبالنظر الى ان المدلول المطلق متصور على انه هو الجوهر الكوني المحيي لكلية العالم الظاهراتي ، يفدو الفن فن الجوهرية ، المنطق الرمزي للجليل ، حالا ، بالتالي محل تلميحات الرمزية الجزافية والتشويهات والالغاز .

من المهم ان نتوقف هنا عند نقطتين تتطابقان مع الفروق في العلاقات القائمة بين الجوهر ، المتصور على انه هو المطلق والإلهي ، وبين الطبيعة المتناهية للظاهرات . وبالفعل ، يمكن تقسيم هذه العلاقات الى سلبية وإيجابية ، لكن بالنظر الى ان الجوهر الكوني

هو الذي لا مناص من ان يتظاهر على الدوام ، فان ما يعرض نفسه للوعي في كلتا الحالتين ليس المظهر والمدلول الخصوصيين ، بل روحهما العامة وعلاقتهما مع الجوهر .

في المرحلة الاولى ، يكون الوضع كالآتي : فالجوهر ، الذي هو الواحد والكل ، يتحرر من كل خصوصية ، ويتم ادراكه كحضور ايجابي ، باعتباره محايثا لجميع الظاهرات ، وباعتباره في الوقت نفسه المصدر الذي يولدها والروح التي تحيها ؛ أما الذات فتتخلّى عن ذاتها لتندمج بحب بماهوية الاشياء وتعتقلها وتمثلها من خلال هذه الماهوية . هكذا يرى النور الفن الحلولي الجليل الذي تلقى بداياته الاولى في الهند والذي يدرك ذروة تطوره في الاسلام ، بفنه الصوفي ، وفي بعض تظاهرات الروحانية المسيحية المتسمة بدافعية عميقة .

بالمقابل ، يظهر الجانب السلبي من الجليل بحصر المعنى في الشعر العبراني . فهذا الشعر يتغنى بالفعل بمجد الجلالة السامية ويشيد برب السماوات والارض اللامنطور والممتنع على كل تمثيل عيني ، باعلانه ان الكون كله لا يعدو ان يكون عرضا عارضا من اعراض قدرته ، تظاهرا لبهائه ، انبثاقا من عظمته وشاهدا عليها . هكذا ينتهي الامر بهذا الشعر الى عزو طابع سلبي حتى الى اعظم الابداعات ، لانه يحس بالمعجز عن ايجاد تعبير مطابق وايجابي بما فيه الكفاية عن قدرة **الطبي** وعظمته السامية ، ويتراءى له انه غير مستطيع ان يجد تلبية ايجابية الا في تحقير الخليفة التي لا يسعها تثبيت نفسها في المنزلة التي هي من قسمتها الا من خلال شعورها ووعيها بدونيتها .

### الفصل الثالث

بفضل هذا الوعي للمدلول بصفته عنصرا بسيطا ومستقلا ،



يكتمل انفصاله عن اية تظاهرات عينية معترف بأنها غير مطابقة .  
وان بقي الشكل والمدلول ، رغم هذا الانفصال المدرك من قبل  
الوعي ، ينطويان ، كما يقتضي الفن الرمزي ، على وشائج قربي  
باطنة ، فليس مرد ذلك لا الى المدلول ولا الى الشكل ، وانما هو  
نتيجة لعنصر ثالث ؛ عنصر لا يقفو سوى اثر حدسه الذاتي ، مما  
يؤهله لان يكتشف علاقات تشابه بين المدلول والشكل ، وبلاستناد  
الى هذه العلاقات ، لان يضفي شكلا عينيا ويمبر عن المدلول المدرك  
بوضوح وجلاء من خلال هذه الصورة او تلك من الصور القريبة  
منه او المشابهة له .

لكن الصورة في هذه الحال ، بدل ان تكون كما كانت آنفا  
التعبير الواحد والواحد عن المطلق ، تغدو مجرد زخرف وزينة ،  
وما يتم الحصول عليه عن هذا السبيل لا يطابق البتة مفهوم  
الجمال ، اذ ان الصورة والمدلول يتراصفان واحدهما الى جانب  
الآخر في هذه الحال بدل ان ينصهرا معا ، على مثل ما يكون  
عليه حالهما ، وان على نحو غير تام ، في الفن الرمزي بحصر  
المعنى . ولهذا السبب تكون الاعمال الفنية التي تتبنى شكلا من  
هذا القبيل ثانوية الاهمية ، ولا يمكن ان يكون المطلق هو  
مضمونها ، بل يحل محله موضوع آخر او ظرف آخر ذو طبيعة  
محدودة . ولهذا لا تستخدم الاشكال المشار اليها الا على نحو  
عارض في اغلب الاحيان ، وبصفتها نتاجا ثانويا .

بيد انه يبقى علينا ان نعمن النظر في هذا الفصل في ثلاثة  
تفريعات .

التفريع الاول سيتناول الحكاية الرمزية والمثل الرمزي  
والحكاية الحكمية ، الخ ، حيث لا يأخذ الانفصال بين المدلول  
والمضمون - الذي هو السمة المميزة لهذا المضمار برمته - شكلا  
سافرا بعد ، وحيث لا يبرز بعد الطابع اللاتمي للتشبيه بجلاء  
كاف ، وهذا ما يتيح لتمثيل التظاهر المعيني المنفرد ، المقروض  
فيه أن يظهر للعيان المدلول العام ، ان يبقى هو العنصر السائد .

اما التفريع الثاني فسيتناول المرحلة التي ترجع فيها اخيرا كفة المدلول العام على الشكل المعد للتعبير والإبانة عنه ، فيبدو هذا الشكل وكأنه محض محمول او مسند ، او محض صورة اختارتها عسفا الذات التي تشابه وتقارن . والى هذه المرحلة تنتمي الرموزة والاستعارة والتشبيه ، الخ .

سيمالج التفريع الثالث اخيرا المرحلة التي يغدو فيها كاملا ونهايا الانفصال بين المدلول والمضمون اللذين كانا ، فيما انف ، مجتمعين إما مباشرة في الرمز ، رغم عدم تطابقهما النسبي ، وإما بواسطة وشائج وأواصر قبض لها الاستمرار في الوجود رغم الانفصال بين العنصرين اللذين صارا مستقلين نسبيا . ويكون لدينا في هذه المرحلة ، من جهة اولى ، مضمون نعلم انه ثشري وخارجي تماما ومستعصر على المعالجة الفنية ، نظير القصيدة التعليمية على سبيل المثال ، ومن الجهة الاخرى يغدو هذا العنصر الخارجي موضوعا للشعر المسمى بالوصفي ، فيعالجه غير آبه لغير مظهره الخارجي المحض . بذلك تكون الرابطة والملائق الرمزية قد انحلت نهائيا ، ولا يبقى علينا الا ان نبحث عن شكل آخر لاقتران الشكل والمضمون ، شكل يكون بالفعل مطابقا لمفهوم الفن .

## الفصل الأول

### الرمزية اللاواعية

عندما نتطرق الى تحليل مختلف ضروب الفن الرمزي ، علينا ان نجعل نقطة انطلاقنا بدايات الفن بالذات ، من خلال ربطها بفكرته ، وبعبارة اخرى ، كما تنشأ هذه البدايات عن فكرة الفن . والحال ان الفن يبدأ ، كما رأينا ، بالشكل الرمزي ، او بتعبير ادق ، بالرمزية اللاواعية ، حيث لا يتم تصور الشكل بعد كمحفز صورة او تشبيه ، وانما كتعبير مطابق عن مضمون معين . ولكن حتى تكشف لنا هذه الرمزية اللاواعية عن طابعها الرمزي حقا ، وحتى تناح الامكانية للرمز ليفقد موضوعا لتمحيص علمي حقا ، يتوجب علينا ان نبدي عدة ملاحظات تمهيدية ، تكون في الوقت نفسه بمثابة مقدمات ضرورية .

لنبدا بتعريف ادق لوجهة نظرنا .

قلنا ان الرمز يقوم على الترابط المباشر بين المدلول العام ، وبالتالي الروحي ، وبين الشكل الذي يمكن ان يكون مطابقا او غير مطابق ، ولكن الذي ما يزال عدم تطابقه بعيدا عن متناول الوعي . غير ان هذا الترابط لا بد ان يصوغه ، من جهة مقابلة ، الخيال والفن معا ، بدل ان يجري تصويره على انه واقع إلهي موجود كما هو ومن تلقاء ذاته ، بحيث يتوجب حتى على الرمزي ، كما يغدو موضوعا للفن ، ان يتعرض اولا لانفصال بين المدلول العام والراهنية الطبيعية المباشرة ، مثلما يتوجب ان يكون قد تم الاقلاع عن تصور المطلق على انه مائل فعلا وحقا في هذه الراهنية .

وانما عندما تتوفر هذه الشروط يمكن للرمزية ان تغدو فنا بالمعنى الحقيقي للكلمة .

هكذا نجد انفسنا من البداية في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي ، من جهة اولى ، وبين تظاهراتهما الواقعية من الجهة الثانية ؛ وهذا الترابط ، بدل ان يحققه الفن ، ينبع مباشرة ان جاز القول من مواضيع الطبيعة الواقعية ومن النشاطات الانسانية . وذلك هو الطور الاول من تطور الرمز .

## - ٩ -

### الترابط المباشر بين المدلول والشكل

في هذا الحدس المباشر الذي فيه يتبدى الالهي للومي من

خلال التحامه بتظاهراته في الطبيعة ، لا تبدى هذه الطبيعة كما هي فعلا ، ولا يكون **المطلق** قد انفصل عنها بعد واستقل . وبعبارة اخرى ، لا يكون ثمة مجال بعد لتمييز حقيقي بين الخارج والداخل ، لان هذا الاخير - نكرر القول - لما ينفصل بعد ، من حيث هو مدلول ، تمام الانفصال عن واقعه الفوري المباشر في العالم الموجود . وعليه ، اذ ما تكلمنا بهذا الصدد عن مدلول ، فانما نفعل ذلك بدفع من تفكيرنا نحن ، هذا التفكير الذي ينبع من الحاجة التي تساورنا الى اعتبار الشكل المستخدم في التعبير عن الروحي غلافا خارجيا يساعدنا على فهم المضمون الداخلي ، على فهم الروح والمدلول . وحين تواجهنا حدوس كهذه ، ينبغي الا ننسى التمييز الجوهرى الذي يفرض نفسه بصدد هذا : فبيت القصيد ان نعرف هل كان فعلا في نية الشعوب ، التي عنها صدرت هذه الحدوس اول ما صدرت ، ان تظهر للخارج محتوى باطنا ومدلولا دفينا ، ام اننا نحن الذين نعزو الى منجزاتها مدلولا لعله ما كان لها ، ونحن وحدنا الذين نرى فيها تعبيرا عن شيء لعله ما كان لهذه الشعوب اية فكرة عنه .

هكذا نجد انفسنا هنا بمواجهة طور اول وحدوي لا ينطوي على اي فارق بين الروح والجسم ، بين المفهوم والواقع ؛ فالجسمي والحسي ، الطبيعى والبشري ، ليست محض تعبير عن مدلول متميز عنه ، بل ان التظاهرات الخارجية عينها تعتبر وكأنها منطوية على الواقع والحضور المباشرين **للمطلق** ، بحيث لا يكون لهذا الاخير من وجود مستقل عن هذه التظاهرات ، بل يكون بالفعل مائلا في موضوع ، ويكون هذا الموضوع ، بما هو كذلك ، هو الله عينه او الالهى . ففي الديانة اللاماوية ، يعتبر الانسان الواقعي ، كما هو موجود في سماته الفردية ، إلهيا وينبجل كإله ، تماما كما ان ديانات طبيعية اخرى تعد الشمس والجبال والانهار والقمر وبعض الحيوانات ، كالبقرة والقرود ، الخ،

مواضيع إلهية وخرمية *Sacrés* . هذه الظاهرة عينا تنكرر في الديانة المسيحية ، لكن مع مدلول اعمق . فبمقتضى المذهب الكاثوليكي ، على سبيل المثال ، يمثل الخبز المقدس جسد الله الحقيقي ، كما يمثل الخمر المقدس دمه الحقيقي ؛ وحتى بمقتضى الديانة اللوثرية يتحول الخبز والخمر ، اذا ما تناولهما مؤمن صادق ، الى جسد ودم حقيقيين . هذه الهوية المجازية ليس لها مدلول رمزي بحث ؛ فهذا المدلول لا يظهر الا في الديانة البروتستانتية التي تصادر على انفصال بين الروحي والحسي ، بالنظر الى انها تعتبر الخارجي مجرد احالة الى مدلول متميز عنه . وحتى في التماثيل العجائبية لريم العذراء ، تفعل قوة الالهسي فعلها وكأنها محايثة لها ، كأنها ماثلة فيها فعلا ، بدل ان تكون مضافة الى هذه التماثيل كما يضاف المدلول الى رمزه .

هذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل تلقاه ، في شكله الاكثر تطرفا والاكثر شيوعا ، في ديانة فارس القديمة التي نقل اليها تمثلاتها ومؤسستها كتاب الزندافستا (١) .

## - ٩ -

### ديانة زرادشت

بمقتضى مذهب زرادشت ، يمثل النور الطبيعي ، والشمس ، والكواكب ، والنار التي تنير وتشعل ، المطلق ، الالهى ، وليست هي مجرد تعبير عنه او انعكاس او صورة حسية له . فالالهسي

١ - الزندافستا : مجموعة الكتب المقدسة في الديانة الزردكية تنسب الى

والمدلول لا وجود لهما خارج النور وبصورة مستقلة عنه . وان كان النور يعتبر ايضا ممثلا للخير ، للعدل ، وموزعا للبركات ، ومصدرا للحياة والنماء ، فليس ذلك لانه يعتبر مجرد صورة للخير ، وانما لانهم كانوا يرون في النور الخير نفسه ، ولا يقيمون من تمييز بينهما . وكذلك الحال فيما يتعلق بنقيض النور ، الظلمات والدياميس التي لا تتميز عن النجاسة والاذى والشر وكل ما يدمر وبخرب ويقتل ، الخ .

هذا التصور يتبدى ، عند إمعان النظر فيه عن كثب ، في المظهر المثلث التالي :

١ - ان الالهى ، اى المضيء والظاهر في ذاته ، ونقيضه الظلام ، اى النجس في ذاته ، لهما وجود مشخص ؛ الاول باسم ارمزد (٢) ، والظلام باسم اهريمان (٣) ؛ لكن هذا التشخيص يبقى سطحيا للغاية . فارمزد ليس ذاتا حرة ، غريبة مطلق الغربة عن الحسى ، نظير إله اليهود ، او ذاتا روحية وشخصية حقا ، نظير إله النصارى الذي يمثل كروح واع لذاته ولشخصيته الواقعية؛ بل يبقى ، من حيث هو نور وأنوار ، غير قابل للانفصال عن المواضيع الحسية ، وان وجهت الابتهالات اليه باسم الملك والقاضى والروح الاكبر ، الخ . هو اذن كلية جميع الوجودات الخصوصية التي فيها يتحقق ، مع النور والانوار، الالهى والنقى، من دون تصور هذه الكلية قادرة على التجرد من المواضيع التي هي غارقة فيها او على الاستقلال عنها . كلية تبقى مقيمة فسي

- ٢ - ارمزد او آهورا مزدا : كبير الالهة لدى الفرس الاخمينيين ، مبدأ الخير وواهب السلطة للملوك ، تمثله الصور منبثقا من داخل قرص الشمس .
- ٣ - اهريمان : مبدأ الشر عند الفرس الاخمينيين وفي الديانة الزرادشتية .

الخصوصي والفردى ، اقامة النوع فى الاجناس والافراد .  
صحيح ان ارمزد ، من حيث هو هذه الكلية ، يحتل مكانه  
فوق الخصوصى ، ويعتبر انه هو الاول ، الارتفاع ، ملك الملوك ،  
الساطع كالذهب ، الاطهر ، الافضل ، الخ ، لكنه لا يوجد الا فى  
كل ما هو مضيء ونقى ، مثلما لا يوجد اهريمان الا فى كل ما هو  
قاتم ، مظلم ، فان ، معتل .

ب - يغدو هذا التصور ، متى ما اتسع وامتد ، تمثيلا لمملكة  
نور ومملكة ظلمات فى حالة صراع فيما بينهما . فى مملكة ارمزد ،  
ترفع شعائر العبادة للامشئسيباندات ، او انوار السماء الرئيسية  
السبعة ، بوصفها آلهة ، وباعتبارها تمثل الوجودات الخصوصية  
الرئيسية للنور ، وتؤلف باجتماعها ، ومن حيث هي شعب  
سماوى عظيم تقى ، الالهى بما هو كذلك . ولكل امشئسيباند ،  
وارمزد نفسه واحد منها ، يومه الخاص للتصدر والتبريك  
والإنعام . اما التفاصيل الاخص من ذلك فهي من شأن الازدات  
Izeds والفرفرات Fervers المشخصة هي ايضا مثل  
ارمزد ، لكن من دون ان تكون لها هيئة محددة تجعلها فى متناول  
الحدس التأملى فى ذاتيتها الجسمية والروحية . فهي لا تمثل  
الا من حيث هي نور ، سطوع ، وكل ما يلعب وينير ويشع ، الخ .  
كذلك فان جميع المواضيع الطبيعية ، التى لا توجد خارجيا من  
حيث هي اجسام مضيئة ومنيرة ، اى النباتات والحيوانات ،  
وكذلك كل ما يؤلف العالم البشرى ، فى مظهره الجسمى  
والروحي ، وجميع الاعمال وجميع الاحداث ، وكل حياة  
الدولة ، والملك المحاط بمرازبته السبعة ، والانقسام الى طبقات  
ومدن وولايات ، وعلى راسها عمالها الذين يتوجب عليهم ،  
باعتبارهم الافضل والاطهر ، ان يضربوا القدوة وان يوفروا  
الحماية والامن ، وبالاختصار ، ان الواقع كله متصور على انه  
مثل لوجود ارمزد . ذلك ان كل ما هو مصدر للنماء والحياة  
والبقاء ، وكل ما يسهم فى اشاعة النماء والحياة وكل ما يصون



البقاء ، مترکز في النور والطهر والنقاء ، وبالتالي في ارمزد :  
 فالحقیقة والحب والعدل وكل كائن حي بار حام ، والروح ،  
 والغبطة ، والوداعة ، الخ ، هذا كله يعده زرادشت مضيئاً وإلهياً  
 في ذاته . ومملكة ارمزد تتكون من كل ما هو موجود فعلاً وواقعا  
 من حيث هو نقاء وضياء ، وهذا من دون ادنى تمييز بين تظاهرات  
 الطبيعة وتظاهرات الروح ، تماما كما ان النور والصلاحيات ،  
 الصفات الحسية والروحية ، تتطابق وتتداخل في ارمزد بذاته .  
 يعبر سطوع الخليقة اذن ، على حد ما يذهب زرادشت ، عن  
 جوهرية الروح والقوة وجميع ضروب الحركات الحيوية ، وذلك  
 بقدر ما تنزع الى صون ما هو صالح ، والى ازالة ما هو طالح  
 وضار في ذاته ، على اعتبار ان ما هو واقعي وصالح لسدى  
 الحيوانات والناس والنباتات ما هو الا النور ، وبدرجة هذا  
 الضياء وكميته يرتفع تفاوت سطوع الاشياء .

هذا التسلسل ذاته ، هذا الترتيب عينه نلقاه في مملكة  
 اهريمان ، مع فارق واحد وهو ان الشر الروحي والطبيعي ،  
 وبصفة عامة كل ما هو هدام وسلبى الفعالية ، هو الواقعى  
 والسائد هنا حقاً . لكن سلطان اهريمان ليس مقبضاً له ان يبسط  
 نفوذه ويوسع نطاقه ، والعالم بجملته ليس له سوى هدف واحد  
 وغاية واحدة : تدمير مملكة اهريمان وإزالتها من الوجود ، وتأمين  
 حضور ارمزد وسيطرته في كل مكان وفي جميع مضامير الحياة .

ج - لهذا الهدف الاوحد تنذر الحياة الانسانية برمتها .  
 ومهمة كل فرد ان يفوز بتطهره الجسمي والروحي ، وان يشيع  
 هذا العمل الصالح حوله ، وان يحارب اهريمان وتظاهراته في  
 جميع الظروف والنشاطات البشرية . وواجبه الاسمى والاقدر  
 ان يمجّد ارمزد في خلّاقه ، ان يحب كل ما ينبثق من نوره ، وكل  
 ما هو طاهر نقي ، وان ينال رضاه . على المجوسى اذن ، وفي  
 المقام الاول ، ان يتعبد بالفكر والقول لارمزد ، وان يرفع اليه

الصلوات . وبعد ان يسبح بحمد من هو المصدر الذي عنه ينبثق بالاشعاع كل عالم الطهر والنقاء ، يتوجب عليه ان يرفع صلواته الى مواضيع خصوصية ، تبعا لدرجة عظمتها وقيمتها وكمالها ؛ فبقدر ما تكون سالحة وطاهرة ، كما يقول المجوسي ، يختارها ارمزد مقاما له ويؤثرها بحبه وكأنها ابناءؤه الطاهرون الذين يعظم اغتباطه بهم ساعة ولادتهم ، لان كل ما هو موجود قد خرج من صلبه جديدا طاهرا نقيا . هكذا تتوجه الصلاة اولا الى الامشيباندات، التي هي الانبثاقات الاولى لارمزد ، الانبثاقات الاولى والاسطع التي تحيط بمرشه وتساعد في حكمه للعالم . والصلاة التي ترفع الى هذه الارواح السماوية تستهدف خواصها ومشاغلا تحديدا ، واذا كانت من الكواكب ، فزمن ظهورها . فالشمس ترفع اليها الابتهاالات نهارا ، وتختلف فحوى هذه الابتهاالات تبعا لموقع الشمس اشروقا ام غروبا ام وهي في السمات ظهرا . وفي الفترة ما بين الصبح والظهر يصلي المجوسي لارمزد في المقام الاول كيما يزيد من سطوعه ، وفي المساء يصلي كيما تنعم الشمس مسارها بحماية ارمزد والايزدات جميعا . لكن ميترا<sup>(١)</sup> هو الذي يعبد على الاخص كمخصب للارض والصحاري، بصفته ذاك الذي يبت عصارات مفذية في الطبيعة كلها ، وبصفته محاربا بصنديدا يذود عن حياض السلام ضد جميع ديفاوات Dévas الشقاق والحرب والعنف والدمار .

ناهيك عن ذلك ، تتوجه صلوات المجوسي ، التي هي تسابيح رتبة بوجه الاجمال ، الى المثل العليا ، الى اتقى واطهر واصدق ما في الانسان ، الى الارواح البشرية الطاهرة ، ايا يكن الوطن

---

(١) - ميترا : إله العدل والعهود والعناصر ، وفاني الاموات لدى الفرس ، ووسبط بين ارمزد واهريمان ، صمد محبوبا لديانة باطنية انتشرت في اليونان الهلنسية والامبراطورية الرومانية . «م»

الذي عاشوا او يعيشون فيه من اوطان العالم . وترفع الصلوات بصورة رئيسية الى روح زرادشت الطاهرة ، لكن كذلك الى زعماء الطبقات الاجتماعية والمدن والولايات ، كذلك تعتبر ارواح البشر كافة مترابطة اوثق الترابط فيما بينها ، كاعضاء في مجتمع الانوار الحي الذي لا بد ذات يوم ان يفدو اكثر التحاما واتحادا في غوروتمان . ولا ينسى المجوس ايضا الحيوانات والجبال والاشجار ، الخ ، التي ترفع اليها الابتهالات باسم ارمزد ، تسبحا بخيرها وبالخدمات التي تسديها لبني الانسان ، وعلى الاخص ما يؤلف مآثرها الاولى والكبرى ، مآثرة الشهادة على وجود ارمزد . وبلاضافة الى هذه الصلوات المرفوعة الى ارمزد والى جميع المخلوقات الخيرة والطاهرة ، بوصي الزندافستسا بالاحاح بالتمرس على فعل الخير وطهارة الفكر والقول والعمل . فعلى المجوسي ان يكون ، في كل مسلكه الخارجي والداخلي ، مثل النور ، مثل ارمزد ، مثل الامششبانادات والايـزادات ، وان يحيا ويتصرف مثل زرادشت وسائر اهل الخير والصلاح . فهو لاء عاشوا ويعيشون في النور ، ونجومهم كلها نور ؛ لذا ينبغي على كل امرئ ان يضع مثالهم نصب عينيه وان يقتدي به . وكلما عبر الانسان عن مزيد من الطهر المضي والصلاح في حياته وافعاله ، ازداد قربا من الارواح السماوية . وكما تفصح الـيزادات عن رفقها وحسن التفاتها بمباركتها كل شيء ونفخ الحياة فيه وإخصابه وبث السلام والدعة فيه ، كذلك ينبغي على الانسان ان يسمى الى تطهير الطبيعة وتنبيلها ، والى اشاعة نور الحياة وفرح الخصب في كل مكان . ووفاء منه بهذه الفريضة يطعم الجائعين ، ويبدل العناية للمرضى ، ويقدم للنصاـدي والظالمـاء الشراب الذي يروي غلته ، وللحاج سقفا وفراشا ؛ ويبدل الارض بحبوب نقية ، ويحفر اقنية نظيفة ، ويفـرس اشجارا في الصحاري ، ويبدل المساعدة للنماء حيثما امكنه

ذلك ، ويسهر على تغذية كل كائن حي وإخصابه ، وعلى نقاء  
سطوح النار ، وعلى ابعاد الحيوانات الفطيسة والنجسة ، ويعقد  
عقود زواج وقران ، وهذا ما يبعث الفبطة والجبرور في قلب  
السايباندوماد المقدسة ، يئزد الارض ، فتبادر الى احباط مكائد  
الاذية التي تحببها او تهم بتنفيذها الديماوات والدارفاندات .

## - ٢ -

### الطابع الالدمزي لديانة زرادشت

اذا ما تساءلنا ، بعد عرضنا هذا للتصورات الرئيسية في  
الزرادشتية ، فيم يمكن طابعها الرمزي ، وجدنا انفسنا مكرهين  
على الاقرار بأن الرمزية بحصر المعنى ، كما عرفناها آنفا ، غائبة  
عنها كليا . صحيح ان لدينا ، من جهة اولى ، النور كشيء له  
وجود طبيعي ، وان هذا النور يعني ، من الجهة الثانية ، الخير  
والنفع والبر ، وما يصون ويحفظ ، بحيث قد نجد في انفسنا  
ميلا الى القول ، للوهلة الاولى ، بأن النور ، من حيث هو وجود  
واقعي ، غير مستخدم الا بصفته صورة ، تعبيرا سوريا عن  
الخصال العميقة للطبيعة وللعالَم البشري . لكن ذلك لن يكون الا  
تأويلا من عندنا ، اذ لم يكن من وجود في نظر المجوسي لمثل  
هذا الانفصال بين الوجود الواقعي للموضوع وبين مدلوله . انما  
النور عنده ، بما هو كذلك ، ومن حيث هو نور ، هو الخير ،  
وانما من حيث هو نور يكون له فعله ووجوده في كل شيء  
خصوصي ، في كل ما هو حي وايجابي . صحيح ان الكلي والالهي  
تيار يخرق ويحيي كل خصوصيات العالم الواقعي ، لكن وحدة  
الشكل والمضمون التي لا تقبل انفصاما تستمر موجودة في كل

واحدة من هذه الخصوصيات الفردية ، والفوارق التي تفصل بينها لا تطال لا المدلول بما هو كذلك ، ولا تظاهره : فالواضيع جميعا لها مدلول واحد ولا تختلف فيما بينها الا من حيث هي اشياء ، نجوم ، نباتات ، افكار وافعال بشرية ، الخ ، وفي كل واحد منها يتظاهر الالهى نورا او ظلما .

لا مرأى في ان بعض تصورات الزرادشتية تنطوي على نزور يسر من الرمزية ، لكنه لا يغير شيئا في الطابع الاجمالى لهذا المذهب الدينى . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ما يقوله ارمزد عن نديمه جمشيد : «بان جمشيد ، ابن فيفنگام ، كبيرا امامي . تلقى من يدي خنجرا ، نصله من الذهب ومقبضه من الفضة . ثم اجتاز ثلاثمائة فرسخ من الارض . وشق الارض بنصله الذهبى وقال : لتعمر الغبطة قلب ساباندوماد . نطق بالكلمة المقدسة بصلاة موجهة الى الحيوانات الالهية ، والحيوانات الوحشية ، والى البشر . هكذا جلب مروره السعادة والرخاء لتلك الامصار التي ما لبثت ان عجت بالحيوانات الالهية وبيوانات الحقول وبالبشر» . فالخنجر الذي يشق الارض هنا ما هو الا صورة يمكن تاويلها على انها تعنسى ولادة الزراعة . صحيح ان الزراعة ليست نشاطا روحيا بملء معنى الكلمة ، لكنها ليست ايضا نشاطا طبيعيا محضا : انما هي عمل بشري عام ، يقوم على اساس من التفكير والذكاء والتجربة ، وله اثره في مجمل الحياة البشرية . اما ان فعل شق الارض بخنجر يعني ولادة الزراعة ، فهذا ما لا تذكره صراحة في اي موضع قصة طواف جمشيد ، كما لا ياتي ذكر فيها لا لإخصاب الحقول ولا لمنتجاتها ، ولكن بما ان ذلك الفعل المنفرد يعني على ما هو ظاهر للعيان شيئا اكثر من مجرد مرور جمشيد وهو يقلب الارض ، فانه يصلح لتاويل رمزي معين . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن تمثلات اخرى عديدة نلقاها بصورة رئيسية في اطوار اكثر تقدما من

عبادة ميترا ، وعلى سبيل المثال في الطور الذي يمسك قبضته ميترا ، وهو ما يزال فتى غرا يقيم في مغارة يخيم عليها نسور غسقي ، براس ثور ويغرس في عنقه خنجرا ، فيما يلحق ثعبان دمه وتفترس مقرب اعضاءه التناسلية . لقد اراد بعضهم ان يرى في هذا التمثيل تارة رمزا فلكيا ، وطورا رمزا من طبيعة اخرى . بيد اننا لو اخذنا بتأويل اعم واعمق لوجدنا ان الثور يمثل المبدأ الطبيعي الذي قهره الانسان الممثل للمبدأ الروحي ، وهذا من دون ان نستبعد احتمال وجود كناية فلكية . ولكن الدليل على ان المغزى الحقيقي لهذه الاسطورة هو انتصار الروح على الطبيعة يكمن في اسم ميترا بالذات ، اذ معناه الوسيط ، علما بأن عبادة ميترا تطورت في عصر متقدم نسبيا ، وفي زمن بدات تساور فيه الشعوب الحاجة الى الارتفاع فوق الطبيعة .

لكن كما تقدم بنا القول ، لا ترد اشباه هذه الرموز في تصور المجوس القدامى الا لماما ، ولا تؤثر في شيء على الطابع اللارمزي بوجه العموم لهذا التصور .

واقل رمزية من ذلك ايضا العبادة المنصوص عليها فسي الزندافستا . فنحن لا نجد فيها لا الرقصات الرمزية الرامية الى الاحتفاء بحركة الافلاك المعقدة او الى محاكتها ، ولا وصفا لافعال اخرى قابلة للتأويل على انها تعابير مجازية عن تمثلات عامة ؛ وانما الهدف الذي ترمي اليه جميع الافعال ، التي هي بالنسبة الى المجوس بمثابة فرائض دينية ، هو النشر الفعلي للظاهرة الخارجية والداخلية ، والاسهام في انتصار ملكوت ارمزد فسي جميع بني الانسان وجميع اشياء الطبيعة ، وهذا الهدف ليس متضمنا في الافعال على سبيل التورية والكناية ، وانما هو وراياها شيء واحد ، ومن الواجب بلوفه مباشرة عن طريق اداء هذه الافعال .

## التصور والتمثيل اللافتي

مثلما ان هذا التصور ليس رمزيا ، كذلك فانه ليس فنيا .  
وقد يكون في مقدورنا ، الى حد ما ، ان نعد تمثيلاته شعرية ،  
بمعنى ان الاشياء الطبيعية والافكار والافعال والواقف والمآثر  
البشرية ليست مفهومة بكل تفاهتها المباشرة ، النثرية ، العرضية ،  
بل هي مدركة ، فيما يتعلق بطبيعتها الجوهرية ، من وجهة  
نظر المطلق ، اي النور ؛ هذا من جهة ، اما من الجهة الثانية ، فان  
الماهوية العامة للواقع الطبيعي والبشري المعني ليست متصورة  
كمومية لا وجود لها ولا شكل ، بل هذه العمومية ممثلة ومعبّر  
عنها من حيث انها تؤلف مع كل خصوصية كلا واحدا لا يقبل  
القسمة . وتصور كهذا ينطوي بلا مرأى على طابع من العظمى  
والرحابة والجمال ؛ والنور ، من حيث هو الطاهر والكلي في  
ذاته ، وبخاصة اذا ما قورن بالاصنام الرديئة والباطلة ، لا جدال  
في انه لائق بالخير والحق . لكن شعر هذا التصور لهو من  
طبيعة عامة تماما ، ولا يتمخض ابدا من فن وانتاج اعمال فنية .  
اذ لا الخير ولا الالهى اللذان يتحدث عنهما هذا التصور متعينا  
في ذاتهما ، كما انه لا شكل هذا المضمون ولا مظهره منبثقان عن  
الروح ؛ بل كما تقدم بنا بيان ذلك ، هذه مواضع موجودة فعلا  
وواقعا ، والشمس والافلاك والنباتات والحيوانات والبشر  
والنار ، الخ ، مدركة كما هي ، في مباشرتها ، بوصفها التمثيل  
المطابق للمطلق . وفي حين ان الفن يتطلب ان يتولى الروح ابتكار  
التمثيل الحسى وخلقته وتشكيله ، نجد هنا ان المواضيع  
الخارجية هي المتصورة ، في وجودها المباشر ، على انها التعبير  
المطابق . اصف الى ذلك ان الخصوصى مثبتت هنا ايضا من قبل

التمثل بغض النظر عن واقعه ، وبعبارة اخرى ، ان التمثل لا يهتم بتثبيت مواضيع لاواقعية ، كالإزادات والفرقيات ومفاريت البشر الافراد على سبيل المثال ، بل يكون الابتكار الشعري الذي يتدرب ويتمرس على هذا الانفصال ما يزال في غاية من الضعف بعد ، اذ ان الفارق بين المحتوى والشكل يكون ما يزال شكلياً صرفاً ؛ وينجم عن ذلك ان المعرّيت والإيزد والفرقير لا تتلقى ، ولا يجوز ان تتلقى ، اي شكل يكون خاصاً بها ، بل تكون منظورية جزئياً على نفس مضمون التصور العام ، وجزئياً على الشكل الفارغ للذاتية اللازمة للفرد الموجود فعلاً وواقعاً . اذن فالخيال لا يفلح في ابداع مدلول عميق آخر او شكل مستقل بذاته لفردية اغنى . وحتى عندما يواجهنا تركيب من وجودات خصوصية ، مع تشكيل لتمثلات عامة واثلاف في اجناس ، يخالفنا انطباع جنّي اكيد بأن تحويل التعدد هذا الى وحدة ماهوية ، تعد بمثابة اساس للخصوصيات التي تدخل في عداد النوع نفسه او الجنس ذاته ؛ هو من صنع الخيال الذي يتدرب ويتمرن بلا هدف محدد اكثر منه خلقاً فنياً وشعرياً بملء معنى الكلمة . هكذا نجد ان نار بهرام المقدسة هي النار الاساسية ، كما ان بين الامواه ماء هو فوق كل ماء آخر . ويُعد هوم الاول والاطهر والاصلب عوداً بين سائر الاشجار ، فهو الشجرة الاصلية التي منها انبجست العصارة الحيوية الطافحة بالخلود ؛ اما الجبال فاقدسها البوردشي الذي يعد الرشيم الاول للارض يرمتها : فهو ينتصب طوداً مشعاً بالنور ، ومن صلبه خرج العلماء الذين كانت لهم معرفة بالنور ، والى قمته ترتكز الشمس والقمر والافلاك . على ان الكليسي يتصور بوجه الاجمال كوحدة لا تقبل انفصاماً مع الاشياء الموجودة في الواقع ، فلا ترتدي التمثلات العامة شكلاً عينياً الا لماماً ومن خلال صور خصوصية .

وتهدف العبادة ، بمزيد من النثرية ايضاً ، الى تحقيق ملكوت ارمزد في الاشياء طراً ، ولا تتطلب من كل شيء خصوصي سوى



الطهارة ، باعتبارها الوسيلة الوحيدة الموائمة لذلك الهدف ، من دون ان تفلح في ان تستولد ، على اساس هذا التمثيل ، عملا فنيا يتمتع بحد ادنى من الحيوية ، على نحو ما كان يتقن صنعه في اليونان المصارعون والمسايفون بحركاتهم واوضاع اجسامهم لا غير .

من جميع هذه المنظورات لا تؤلف هذه الوحدة الاولى للكلية الروحية والواقع الحسي سوى قاعدة الرمزية في الفن، من دون ان تكون هي نفسها رمزية ومن دون ان تتوفر لها المقدرة على الحض على ابداع اعمال فنية . والحق ان هذا الطور الجديد لن يتم بلوغه الا بعد ان يحل محل هذه الوحدة الاولى، التي وصفناها وحددنا سماتها ، التمايز والصراع بين المدلول وشكله .

## - ٢ -

### الرمزية الغرائبية

بتخطينا طور الوحدة المباشرة بين المطلق وتعبيره الخارجي ، ندخل في طور انفصالهما الذي يحفز بدوره على بذل المساعي والمحاولات لاعادة وحدة الشكل والمدلول المنفصمة ، من خلال اطلاق العنان للملكة الخيال .

وتلك حاجة جديدة ، وهي المؤشر الى بدايات الفن بحصر المعنى . فبدءاً من اللحظة التي لا يعود فيها المضمون يعتبر موجوداً كمضمون في الواقع المباشر ، وبصفته منفصلاً عن هذا الواقع ، تنطرح على الروح مهمة تظهير التمثيلات العامة من خلال اعمال ملكة الخيال والحض على انتاج اعمال فنية بفضل نشاط

هذه الملكة . لكن بما ان المهمة المشار اليها لا يمكن تنفيذها في طور بدايات الفن هذا الا بكيفية رمزية ، فقد يتراءى لنا اننا ولجنا من الان الى قلب الرمزية . ولكن ليس كذلك هو واقع الامر .

اول ما يواجهنا هنا ابداعات مخيلة هي قبس الاختمار ، ابداعات مخيلة قلقة معذبة ، اقصى ما في مستطاعها ان تدل على الطريق الذي يقود الى قلب الفن الرمزي بحصر المعنى . فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله ، لا تكون لدى الانسان بعد سوى فكرة في غاية الابهام ووعي في غاية التشوش عن انفصال العنصرين اللذين باتا من الان فصاعدا متضادين وعن امكانية التوفيق بينهما . وما يفسر هذا الابهام هو ان ما من ضد من الضدين يكون قد ادرك بعد تلك الدرجة من الشمول التي تحتوي فيها كل منهما على تعيين الآخر ، وهذا شرط لا بديل عنه لوحدة وتوفيق مطابقين . وكما ان الروح ، منظورا اليه في شموله ، يتضمن تعيين التظاهر الخارجي ، كذلك فان هذا التعيين ، في شموله ومطابقته ، لا يمثل سوى الوجود الخارجي للروحي . لكن في هذا الانفصال الاول بين المدلول المدرك من قبل الروح وبين عالم الظاهرات العينية والواقعية ، تكون المدلولات تجريدات بدل ان تكون مدلولات لروحية متجسدة عينيا ، كما يكون تعبيرها هو تعبير الخارج والحسي الذي لا يحويه الروح ، وبالتالي المجرد . وإلحاح الحاجة الى الفصل والتوفيق يحدث نوعا من الدوار ، اضطرابا ، حركة ذهاب وإياب غير منظمة وغير متوازنة بين خصوصيات حبة ومدلولات عامة ؛ وهذه الحاجة الملحة لا تفضي ، بالنسبة الى ما يدركه الوعي داخليا ، الا الى ابتكار اشكال تتعارض وهذا المضمون . هذه الجهود ، ان كانت ترمي الى الوصول الى توفيق حقيقي بين العناصر المتنافية ، لا تفلح الا في تجديد تنافيا او ابقاء عليه ، وتكون نتيجتها بث الاضطراب والفوضى بحيث ينتهي الامر بالمرء الى ان يجد في هذا الاضطراب وهذه الفوضى تسكينا للقلق

وتهدئة للرغبة والحاجة المضمة الى التوفيق . وبدلا من الارتياح الذي يمكن ان يتانى عن حل حقيقي للتناقض ، ينتهي الامر بالمرء الى ان يرتضي بهذا التناقض ويقنع به ، والى ان يرى في الوحدة الناقصة كل النقصان والبعيدة كل البعد عن الكمال احسن ما يمكن ان يستجيب لمتطلبات الفن . اذن ليس في جو الغموض والتشويش هذا ينبغي البحث عن الجمال الحقيقي . وبالفعل ، اننا نلقى ، من جهة اولى ، في هذه التنقلات السريعة والمتواصلة من ضد الى آخر عدم تطابق كامل بين قوة المدلولات العامة ووساعتها وبين العناصر الحسية المنظور اليها سواء امن منظور خصوصيتها ام من منظور تظاهرها المنصري *élémentaire* ; ونلاحظ ، من الجهة الأخرى ، ان الفائق العمومية ، حين يستخدم كنقطة انطلاق ، يغزو علنا وجهارا الفائق الحسية ، فاذا ما امكن للمرء ان يتنبه لانعدام التطابق هذا سعى الى التملص من الورطة باطلاق العنان للمخيلة لتنشط على هواها ؛ وبالفعل تعي الخيلة بمهمتها بإضافتها على الاشكال الخصوصية شتى صنوف التشويشات ، وبدفعها اياها الى ما وراء الحدود الطبيعية ، وبإعطائها اياها احجاما هائلة ، فيتمخض مسعاها الى مصالحة الاضداد عن تسليط المزيد من الضوء على طبيعتها غير القابلة للتوفيق والمصالحة .

ان اولى محاولات الخيال واغربها على الاطلاق نلقاها بصورة رئيسية لدى الهندوس الذين يكمن عيبهم الاساسي ، اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المفهوم العائد الى هذا الطور ، في عجزهم عن ادراك المدلولات في كل وضوحها وجلالها وعن فهم الواقع الموجود في الشكل وبالمعنى الموائمين له . فالهندوس ما استطاعوا ان يرقوا الى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والاحداث ، لان التصور التاريخي يقتضي موقف تروى ورزائنة ومقدرة على تأمل الاحداث وفهمها في مظهرها الواقعي ، على ان

يؤخذ بالحسبان تعاقبها وعللها وأسبابها ونتائجها الاختبارية .  
 ومثل هذا الموقف النثري يتعارض والحاجة التي تدفع بالهندوس  
 الى ارجاع كل شيء وكل انسان الى **المطلق والالهي** ، والسي  
 استشفاف حضور واقع إلهي مخلوق من قبل الخيال في الاشياء  
 الأكثر عادية وحسية . ولكثرة ما يخلطون بشكل متواصل بين  
**المطلق والمتناهي** ، ينتهي بهم الامر الى عدم اقامة اي اعتبار لنظام  
 الوعي العادي وذكائه وثباته ولنشر الحياة اليومية ، ولا يتمخض  
 خيالهم ، رغم كل غناه وكل جراءة محاولاته ، الا عن هذر وشروذ  
 وتارجح دائم بين الداخلية الأكثر عمقا والواقع الأكثر ابتذالا ،  
 وعن تنقلات متواصلة بين ضد وآخر، وعن تشويهاً لكليهما معا .  
 اذا اردنا ان نتقصى عن كتب ما يميز بمزيد من الوضوح  
 والدقة هذا التمثل المتواصل ، هذه الحالة من انعدام التوازن التي  
 يسببها على الاشياء بشر يشكون هم انفسهم من انعدام التوازن ،  
 ينبغي علينا ان نركز انتباهنا لا على التمثلات الدينية بما هي  
 كذلك ، وانما على العناصر الرئيسية التي تربط هذا التصور  
 بالفن . هذه العناصر الرئيسية هي التالية .

## - ٩ -

### التصور الهندوسي عن البرهمان

احد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي يكمن في تصووره  
 للمطلق على انه الكلّي اللامتمايز واللامتميز بالمرّة . هذا الشطط  
 في التجريد ، الذي يفتقر الى مضمون خصوصي والذي لا تقابله  
 اية شخصية عينية ، يتكشف ، من اية زاوية نظرنا اليه منها ،  
 على انه لا يصلح لان يصاغ ويقول من قبل الحذر . فالبرهمان ،  
 ذلك الالهي الاسمي ، يفلت من الحواس والادراك الحسي ، ولا

يصلح حتى لان نفكر به . وبالفعل ، يفترض التفكير وجود موضوع يكون الانسان واعيا له ، ومن خلاله يسمى الى الاهتداء الى ذاته . وكل فعل فهم ينطوي من الاساس على تماهٍ بين الانسا والموضوع ، على مصالحة لما هو ، خارج هذا الفعل ، منفصل ؛ فما لا افهمه وما لا اتعرفه يبقى بالنسبة الي غريبا ، يبقى هو «الآخر» . والطريقة الهندوسية في التوفيق بين الانا البشري وبين البرهمان ما هي الا صعود بلا توقف نحو ذلك التجريد الاقصى ، وقبل ان يفلح الانسان في بلوغ درجته القصوى يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى : المضمون العيني ووعيه لذاته على حد سواء . لهذا لا يعرف الهندوسي من تصالح او تماهٍ مع البرهمان ، بمعنى ان الروح الانساني لا يعي هذه الوحدة ، وانما تتحقق الوحدة بالنسبة اليه متى ما زال كل شيء: وعيه ومضمون العالم ومضمون شخصيته على حد سواء . هذا التلاشي وهذا الفناء اللذان يصلان الى حد غيبوبة الوعي التامة ، الى حد البلادة الكاملة ، يعتبران اسمى حالات الغبطة التي بفضلها يقدو الانسان قادرا على الوصول الى الله الاسمى ، وعلى صيرورته هو نفسه برهمانا .

هذا التجريد ، الذي هو من اعوص اشكال التجريد النسي امكن للانسان قط ان يبتكرها وان يفرضها على نفسه ، من جهة اولى كبرهمان ، ومن الجهة الثانية كعبادة نظرية وداخلية بحتة للتبلد الذاتي والاماتة الذاتية ، لا يقدم اي موضوع يمكن للخيال والفن ان يضما اليه عليه ؛ بل وحده الطريق المؤدي الى هذا الهدف يمكن ان يتيح لهما الفرصة لممارسة نشاطهما المبدع للاشكال .

## المادية والشطط والليل الى التشخيص كسمات مميزة للخيال الهندوسي

ان يكن الخيال الهندوسي قادرا على ان يتيه في ما فوق الحسي ، ففي مستطاعه يسير مماثل ايضا ان يفلت من إساره ليقط في نزعة مادية هي من الفجاجة في منتهائها . ولكن بما ان وحدة الهوية المباشرة والهادئة بين المحتوى والشكل تكون على هذا النحو قد انتفت ويكون الفارق في داخل الهوية قد غدا هو النمط الاساسي ، يتانى عن ذلك اننا ننتقل ، بفضل هذا التناقض ، دفعة واحدة وبلا تدرج من المتناهي الى الالهي ، ومن هذا الاخير الى المتناهي من جديد ، ونحيا وسط اشكال ووجوه تتولد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين ، فكاننا نحيا وسط عالم من السحر يتلاشى فيه كل شكل ويضمحل ما ان تراودنا الرغبة في تثبيته ، ليتحول الى نقيضه او ليتضخم وينتفخ الى حد الشطط والمفالة .

هاكم الاشكال العامة التي فيها يتجلى الفن الهندوسي :  
١ - اولا ، يقحم التمثل على الحسي الفردي المضمون الاكثر إعجازا للمطلق ، لكنه يفعل ذلك على نحو يمثل معه هذا الخصوصي الفردي ، مثلما هو ، وعلى اكمل نحو ، مضمونا كذاك ويجعله في متناول التأمل . ففي الرامايانا (٥) على سبيل

---

٥ - الرامايانا : مجموعة من اللاحم الهندوسية المقدسة ، لم وضعها بين القرن الخامس ق.م والقرن الخامس عشر ب.م ، ويدور موضوعها حول حياة راما ، ملك ابودهايا ، الذي لبه تجسد الاله فشنو . (٦)

المثال ، يمثل صديق راما ، امير القروذ هانومان ، وجها رئيسيا يجتروح ادوع مآثر الشجاعة ، وبصورة عامة ، يُعبد القرد نسي الهند كانه إله ، وثمة مدينة بكاملها من القروذ . وفي القرد ، وبتعبير ادق في القرد الفلاني بعينه يتكثف ويتأله كل المضمون اللامتناهي للمطلق . كذلك تتبدى البقرة سابالا متشحة بقوة لا تضاهيها اية قوة اخرى في قصة كفارة فيسفامترا . وبالإضافة الى ذلك ، توجد في الهند أسر يختار المطلق رجلا منها ليقم فيه ، رجلا بليد العقل بسيط القلب ، وهذا الرجل يعبد كما هو كإله . هذه الواقعة عينها نلناها من جديد في اللاماوية التي ترفع فيها شعائر العبادة لرجل واحد باعتباره إله له حضوره الفعلي . لكن ليس موضوع هذه العبادة في الهند رجلا واحدا دون سواه من الرجال ، بل كل برهماني يعتبر برهمانا من لحظة ولادته ، بحكم انتمائه الى طائفة البرهمانات ، وبفضل هذه الواقعة الطبيعية ، واقعة ولادته ، يتلقى من الروح القدرة على الانبعاث التي بفضلها يتمامى مع الله ؛ وهكذا يتجسد ما يشغل أعلى مراتب الألوهية في وجود حسي وعادي . وبالفعل ، وبالرغم من ان قراءة الفيدا (٦) هي اولى فرائض البرهمان المقدسة ، ووسيلته للنفاذ الى أعماق الألوهية ، ففي وسع البرهمان ان يقوم بواجب هذه الفريضة ، من دون ان يفقد شيئا من الوهيته ، بعيدا عن اي تدخل من جانب الروح او البصيرة . كذلك فان الإنجاب هو الحدث الذي يمثله الهندوس أكثر من اي حدث سواه ، بحيث يباح لنا ان نقارنهم من هذا المنظور بالاغريق الذين كانوا يرون في

---

٦ - الفيدا : مجموعة من اربعة كتب مقدسة عند الهند ، مكتوبة باللغة السنسكريتية ، وتسمى الى برهما ، وتشتمل على طقوس وصلوات واضاحر لابقاء النار المقدسة مشتملة . (م)

إيروس أقدم الآلهة طرا . وفعل الانجاب هذا يُمثّل ، وإن كان يُعد فعلا إلهيا ، في أشكال شتى ذات صبغة واقعية تماما ، كما تعتبر الأعضاء التناسلية المذكورة والمؤنثة من أقدس المقدسات . ومن جهة أخرى ، وحين يتدخل الالهي ، من حيث هو الوهية ، في الحياة الواقعية ، نراه يهتم بمنتهى الابتذال بالتفاصيل الأكثر ابتذالا للحياة اليومية . هكذا تروي الرامايانا في مستهلها قصة وصول برهما الى عند فالميكيس ، منشد الرامايانسا المتصوف . وبيادر فالميكيس الى استقباله بحسب العادة الهندوسية الدارجة ، ويجامله ويثنى عليه ، ويقدم له مقعدا ، ويأتيه بماء وثمار ؛ ويجلس برهما بالفعل على المقعد ويلبغ على مضيفه ليحذو حذوه ؛ وهكذا يجلسان ردحا من الزمن جنبا الى جنب ، الى ان يأمر برهما في النهاية فالميكيس بتأليف الرامايانا . ان هذا التصور ليس بعد تصورا رمزيا بملء معنى الكلمة ؛ وان تكن الاشكال مستعارة هنا ، كما يتطلب الرمز ذلك ، من الواقع الموجود ومستخدمة يرسم مدلولات ذات صفة اعم ، فانها بالمقابل لا تلبي شرطا آخر من شروط الرمز الذي يقضي بأن تكون الاشياء والمواضيع الخصوصية محض اشارة الى المدلول المطلق نفسه ، محض تلميح اليه بدل ان تكون تمثيلا حسيا له . وليس القرد والبقرة والبرهمي ، الخ ، محض رموز للالهي في الخيال الهندوسي ، بل هي الالهي ذاته ، وتعتبر مطابقة له اتم المطابقة وتمثل على هذا الاساس .

لكن هنا يكمن تناقض يحول وجهة الفن نحو تصور آخر . وبالفعل ، ان ما فوق الحسي ، المطلق بما هو كذلك ، وباختصار ، المدلول منصوّر من جهة اولى على آته هو الالهي الحقيقي ، ومن الجهة الثانية تمثل خصوصيات الواقع العيني للخيال ، حتى في وجودها الحسي ، باعتبارها تظاهرات إلهية . صحيح ان المفروض فيها ، بصفة جزئية ، الا تمثل سوى جوانب خصوصية من المطلق ؛ لكن هذا لا يغير شيئا في واقع ان الخصوصي غير مطابق



للكلي المكلف بالتعبير عنه ، كما لو انه مطابق له ؛ والتعارض بين هذا الخصوصي وبين الكلي يكون اشد سطوعا ولفتا للانظار بحكم من ان الخيال لا يماهي ، بالرغم من كليته ، بين المدلسول ، المتصور سلفا في كليته ، وبين كل ما هو حسي وفردى السى اقصى حدود الحسية والفردية .

ب - سعى الفن الهندوسى الى ايجاد حل لهذا التعارض بإضافته ، كما تقدم بنا القول ، مظهرا واشكالا مشتقة على إنتاجاته . فتجسيدا للكلي في وجوه خصوصية وحسية ، عمد الفن الهندوسى الى المغالاة في هذه الوجوه والاسراف فيها من حيث ضخامة الحجم والغلاظة . فالشكل الخصوصي ، الذي يراد له ان يعبر ، لا عن ذاته ، بل عن مدلول كلي من خارجه ، لا بد له ، كيما يرضى حدسنا ، ان يقدم لنا في مظهر مغالى فيه ، وغلوه لا هدف له ولا قياس . وقد لجأ الهندوس الى غلو خرافى في الحجم المكاني والشطط الزماني والى مضاعفة اعضاء بعينها والاكثار من عناصر بعينها ، وبذلك حصلوا على تماثيل بعدة رؤوس ، وذات عدد اكبر من الاذرع ، الخ ، وكل ذلك بهدف اعطاء فكرة عينية عن كلية المدلولات ووساعتها . فالبيضة ، على سبيل المثال ، تحتوي طيرا . لكن هذا الموضوع الخصوصي يكبر حجمه الى ان يفدو تمثيلا ، فيه من الغلو ما فيه ، لبيضة العالم التي تحتوي قشرتها حياة الاشياء طرا ؛ وبرهما ، الاله المنجب ، يظل حبسا فيها بلا حراك على امتداد سنة كاملة ، الى ان تنقصف البيضة ؛ بقوة فكره وحده ، الى شطرين . وعلاوة على المواضيع الطبيعية ، يرفع الافراد والاحداث البشرية الى مستوى التعبير عن افعال إلهية فعلا ، لكن على نحو لا يمكن معه لا للبشري ولا للالهي ان يقيما على حال من الثبات ، بل يكونان عرضة لتحول دائم من واحدهما الى الآخر . وهذا يصح بوجه خاص بالنسبة الى تجسيدات الالهة ، وبصورة رئيسية فشنو ، إله البقاء ، الذي

تؤلف أفعاله المضمون الرئيسي للقصائد الملحمية الكبرى . فسي هذه التجسيديات ، ينحول الإله الى تظاهر للعالم الاختباري . هكذا يمثل راما ، على سبيل المثال ، التجسيد السابع لفشنو (راماتشاندرا) . والوصاف التي تتضمنها هذه الأشعار، أوصاف الحاجات والأفعال والأشكال وأنماط السلوك، تنم عن أن مضمونها يرتكز جزئيا الى أحداث واقعية ، الى أفعال صدرت عن ملوك الزمان الغابر ، هؤلاء الملوك الذين كانوا على قدر كافٍ من القوة والسلطان ليخلقوا نظاما جديدا ويفرضوا شرائع جديدة . وهذا بالضبط ما يزعج بنا في قلب ما هو بشري ، وفي أرض الواقع الصلبة . لكن هذا كله لا يلبث أن ينفخم ، أن يحاط بغيوم ، أن يعطى شكلا كليا أن جاز القول ، بحيث لا نعم أن نشعر بالأرض تמיד تحت أقدامنا ولا نعود ندري أين نحن . وذلك هو أيضا شأن ساكونتالا . فنحن نلقى أنفسنا ، بادئ ذي بدء، أمام عالم اثري، يطفح حبا ، يسير فيه كل شيء بانتظام بشري ؛ لكن هذا الواقع العيني يتلاشى ويتبخر على حين غرة ، فاذا بنا ننقل الى سحب سماء أندرا (٧) ، حيث يتغير كل شيء ويتجرد من حدوده المحددة الواضحة ويتضخم الى أن يتلقى المدلول العام للحياة الطبيعية في علاقاتها مع البرهمانات ، ومدلول سلطان الآلهة على الطبيعة ، هذا السلطان الذي لا يحوزه الإنسان بدوره الا بعد طول صيام وكفارة .

هنا أيضا لا يجوز لنا الكلام عن رمزية بحصر المعنى . فالرمز بحصر المعنى يحفظ للشكل الواضح الدقيق ، المستخدم من قبله ، وضوحه ودقته ، لان التمثيل الرمزي حقا لا يسعى الى الماهية بين الشكل وبين المدلول بكمليته ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته القيمة بأن توقف فكرة المدلول ، من دون أن تتجاوز

كونها محض اشارات او تلميحات . لكن الفن الهندوسي ، ان كان  
يفصل الكلي عن الخصوصي ، فانه يطلب في الوقت نفسه  
وحدتهما ، وبما ان هذه الوحدة لا يمكن ان تحقق الا بالخيال ،  
يطلق هذا الاخير العنان لنفسه ويلغي الحدود التي تحيط  
بالاشياء الواقعية ، ليوسّعها الى ما لانهاية ، وليحولها ويشوهها .  
ومن المباح لنا ان نرى في هذا التبديد للوضوح والدقة ، وفي ما  
ينجم عنه من إيهام والتباس ، على اعتبار ان اسمى المضامين يزج  
في اشياء وظاهرات واحداث وافعال لا تملك ، بحكم طابعها  
المحدود ، لا السعة التي يستوجبها هذا المضمون ولا القدرة على  
التعبير عنه ، اقول : من المباح لنا ان نرى في ذلك ميلا الى  
التعبير عن الجليل اكثر منه تعبيرا رمزيا بحصر المعنى . وبالفعل ،  
ان التظاهر المتناهي في الجليل يعبر ، كما سنرى لاحقا ، عن  
المطلق الذي يتوجب عليه ان يجسده عينيا مع اقراره ، ان جاز  
القول ، بعجزه عن الارتفاع الى مستوى مضمون كهذا . ذلك هو ،  
على سبيل المثال ، شأن الابدية . فتمثيلها يغدو جليلا اذا ما  
جرى التعبير عنه بواسطة مقولة الزمن : فكل عدد ، مهما يكن  
كبيرا ، لا يعتم ان ينضج انه غير كافٍ ، ويتطلب اضافات الى غير  
ما نهاية وبغير ما حد . الا يقال عن الله : الالف سنة عندك يوم ؟  
واننا لتلقى في الفن الهندوسي اشياء كثيرة من هذا القبيل حيثما  
يطلق صوت الجليل بالتعالي فيه . لكن ما يفصل هذا الشكل  
الفني عن الجليل بحصر المعنى هو ان الخيال الهندوسي ، بإبداعه  
تلك الانوار المتوحشة والمختلة التناظم ، لا يدرك سلبية طابعها ،  
بل يتراءى له انه محا وازال التعارض بين المطلق وتظهيره بفضل  
انعدام الحدود والمقاييس هذا . وكما اننا لا نستطيع ان نصف  
هذه المبالغات بانها رمزية وجيلية ، لا يسعنا كذلك اعتبارها  
جميلة . فهذا الفن بارع في التعبير عما هو بشري وفي رسمه  
كما هو ، بقدر كبير من الروعة والركة ، ويعرف كيف يصور

لوحات من الحياة الخاصة الحميمة وكيف يصف المواطن  
الحانية الرقيقة ، وكيف يرسم للطبيعة انضر اللوحات ، وكيف  
يلتقط ما دق ونعم من تلاوين الحب والبراءة الساذجة ؛ وقد دلل  
في الوقت نفسه على قدر كبير من العظمة والنبيل ؛ لكنه ما  
استطاع ، فيما يتعلق بالدلولات التي لها طابع من العمومية  
والروحانية ، ان يعبر عنها عينا الا بخشونة وفجاجة ، فخلط ما  
هو عظيم بما هو مسطح ، وقضى على الوضوح ما بين حدود كل  
مضمار ، وحول الجليل الى الالمحدود ، واسلس قياده ، ففي  
مضمار إبداع الاساطير ، للنشاط الاعباطي لخيال منفلت من  
عقاله والنزوات الاعقلانية لعطية تشكيلية .

ج - بيد ان اتقى ما حققه في هذا الطور هو التشخيص ،  
وعلى الاخص في صورة القسمات والمعالم البشرية . لكن هذا  
التشخيص لا يمت بصلة الى الذاتية الروحية الحسرة ولا يعبر  
عنها ؛ انما هو طريقة جرى استخدامها اما لتمثيل تعبيرات مجردة ،  
بكل عموميتها وكتبها ، وإما لتمثيل مواضيع من الطبيعة ، كالانهار  
والجبال والشمس والافلاك ، الخ . وهي طريقة خاطئة ، لان الجسم  
البشري ، طبقا لتعيينه الحقيقي ، ومعه سائر اشكال النشاطات  
البشرية ، لا يعبر الا عن الروح العيني ومضمونه الباطن الذي  
يحتفظ ، في هذا الواقع ، باستقلاله وسؤدده ، بدل ان يكون  
مجرد رمز او مجرد اشارة خارجية .

وبالفعل ، ان كان المفروض بالدلول ان يكون من طبيعة روحية  
وطبيعية على حد سواء ، فان التشخيص الذي يراد به تمثيل  
هذا الدلول يبقى ، من جهة اولى ، وبحكم الطابع المجرد لهذا  
الاخير ، سطوحيا للغاية ويكون بحاجة . كما يخف قليلا نجرىد  
هذا الطابع وكما يفقد الدلول في متناول الافهام واقرب الى  
الوضوح العيني ، الى اضافة عدد معين من اشكال اخرى مجرد  
حضورها الشكل الرئيسي من نقائه الاول . ومن جهة اخرى ،

ليست الذاتية وصورتها هما اللتين تلعبان هنا الدور الرئيسي ؛ بل نحن لا نستطيع ان نمثّر الا في **التظاهرات الخارجية** للذاتية ، في افعالها واعمالها ، على الخصوصي المتعين والدقيق الذي يسعنا ان نفرنه بالمضمون الدقيق للمدلول العام . عندئذ يظهر من جديد العيب المتمثل في ان ليست الذات بما هي كذلك هي الدالة ، وانما تظهيراتها ؛ ومن هنا يأتي ايضا اللبس الذي يجعل الاحداث والافعال تتلقى مضمونها ومدلولها من مصدر لا يمت بآية صلة الى الذات ، بدل ان تعتبر بمثابة واقع وتعبير عن وجود الذات التي هي قيد تحقيق ذاتها . من الممكن اذن لسلسلة من اعمال مشابهة ، اذا ما نظرنا اليها بحد ذاتها ، ان تدلل على قدر من التماسك المنطقي ، يفرضه عليها ان جاز القول المضمون الذي تعبّر عنه ؛ لكن هذا التماسك المنطقي لا يلبث ان يتفتت ويلتفي جزئيا بفعل التشخيص والانسنة : فنتيجة للاسراف في اسباغ طابع ذاتي على الاعمال والتظاهرات الخارجية ، يؤول الامر في النهاية الى تمثيلها على نحو عسفي واعتباطي ، والى المزج بين الدال وغير الدال بلا تمييز ، دونما تقيد بأي مقياس وبأي قاعدة ، وبخاصة اذا ما دلل الخيال على ضالة قدرة على اقامة علاقة ثابتة بين المدلولات واشكالها . واذا ما انخذ من الجهة المقابلة الطبيعي وحده مضمونا ، فانه والحالة هذه لا يستأهل ان يرتدي الشكل البشري ، هذا الشكل غير المطابق بدوره الا للتعبير الروحي وغير الصالح بالانالي للتعبير عما هو طبيعي محض .

لهذه الاسباب جميعا ، لا يمكن للتشخيص الذي نتحدث عنه ان يكون موثما للحقيقة ، لان الحقيقة في الفن تتطلب ، كالحقيقة بوجه عام ، تطابق الخارج والداخل ، المفهوم والواقع . الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، تشخص البونتوس وسكامندرا (A) ،

وفيهما آلهة للأنهار وجنات بحار وحوريات غابات ، الخ ، وباختصار ، انها تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشر . لكنها ، بدل ان تكتفي بتشخيص شكلي وسطحي ، تبثدع افرادا يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة البشري الذي فيه يتجسد هذا المضمون الطبيعي . الفن الهندوسي لا يتعدى اذن حدود الخلط الفج بين الطبيعي والبشري ، وهذا ما تكون عاقبته تشويه الطبيعي والبشري على حد سواء .

بصفة عامة ، لا تكون التشخيصات رمزية حقا ، لانها لا تنطوي ، بحكم طبيعتها الشكلية والسطحية ، على اية علاقة جوهرية ، على اية وشيجة حميمة مع المضمون الادق الذي يفترض فيها ان تعبر عنه . لكن فيما يتعلق بالوجوه والاشكال والمحولات الاخرى التي تقرر بهذه التشخيصات ، والتي يراد بها التعبير بمزيد من الدقة عن الصفات المعترف بها للآلهة ، لا يندر ان تلقى فيها اطياف تمثيلات رمزية ، يقوم لها التشخيص مقام الشكل العام الذي يحتويها جميعا بين دفتيه .

بين التمثيلات الرئيسية التي تدرج في عداد هذه الفئة ، ينبغي ان نذكر في المقام الاول تمثيل تريمورتي (٩) ، الاله المثلث الوجوه . فهناك اولا برهما ، النشاط المنتج والمنجب ، فاطر العالم ، كبير الآلهة ، الخ . وهو يتميز من جهة اولى عن البرهمان (من حيث حياديته) ، عن الكائن الاعلى الذي هو اول مواليده ، لكنه يتداخل من جديد من جهة اخرى مع هذه الالهة

---

٩ - تريمورتي : الثالوث الالهي عند الهندوس ، ويتألف من برهما ، الاله الخالق ، وفشنو ، الاله الحافظ ، وسيفا ، الاله المدمر ، ويمثل قوى الطبيعة الثلاث الازلية . «م»

المجردة ؛ وعلى كل ، يعجز الهندوس بوجه عام عن الإبقاء على التمايزات ضمن حدود ثابتة . بل تمحي عندهم الفروق بين الأشياء رويدا رويدا فيطفئ بعضها على بعض . ووجه برهما بذاته رمزي الى حد ما ؛ ويمثل بأربع رؤوس وأربع أذرع ، ومع صولجان وحلقة ، النخ ؛ ولونه أحمر ، تشابها مع الشمس ، اذ ان هذه الآلهة هي في الوقت نفسه تجسيدات ، او بالأحرى تعابير عن مدلولات طبيعية . وإله تريمورتى الثانى هو فشنو ، الإله الذى يحفظ ويصون ، والثالث سيفا ، الإله الذى يدمر . والرموز المغالطة لهذه الآلهة الثلاثة لا تقع تحت حصر ، اذ نظرا الى عمومية مدلولاتها فان نشاطاتها لامتناهية العدد ، بعضها يطال المظاهر الطبيعية ، وعلى الأخص العنصرية (وهكذا يختص فشنو بكل ما له صلة بالنار - انظر معجم ولسون (١٠) ، ص ٥ ، ٢) وبعضها الآخر عبارة عن نشاطات روحية ، علما بأن كلا النوعين من النشاطات يتداخل ويتراكب بصور بالغة التنوع ، وهذا ما نتائى عنه في كثرة من الاحايين وجوه وأشكال منفره .

هذا الإله المثلث الوجوه يتم بوضوح عن غياب كل عنصر روحي . والحق ان ثلوث الآلهة هذا كان يمكن ان يكون من طبيعة روحية ، فيما لو كان الإله الثالث يمثل وحدة عينية وارتدادا نحو الذات بتجاوز التمايز والازدواج . ففي التمثل الحقيقى ، يظهر الله كروح ، كلمة موجبة لذلك التمايز وتلك الوحدة المطلقين الداخلين في عداد الروح . والحال ان الإله الثالث في تريمورتى ليس هو الكلية العينية ، بل فقط مظهر متمم للآلهين الآخرين ، اى محض تجريد تقريبا ؛ وبدلا من ان يرتد الى ذاته ، لا يتعدى كونه تحولا ، تفيرا ، انجابا ، تدميرا ، النخ . لا مناص لنا اذن من

الامتناع عن طلب الحقيقة العليا في خطوات العقل الاولى هذه ، كما لا مندوحة لنا عن الامتناع عن اعتبار هذا التثليث الاصل الاول الذي عنه صدرت احدى العقائد الاساسية في الديانة المسيحية .

بعد برهمان وتربمورتني ، خلق الخيال الهندوسي عددا غفيرا من الالهة المثلثة الوجوه . وسر ذلك ان المدلولات العامة المتصورة على انها من طبيعة إلهية جوهرها يمكن ان تتواجه وتكرر فسي الالاف والالاف من المظاهر التي بدورها تؤلفه وتشخص ؛ وبالنظر الى افتقار الخيال الذي هو في حالة غليان دائم الى الدقة والثبات ، وبالنظر الى ان هذا الخيال لا يعامل اي شيء وفق طبيعته ، فان التاليفات والتشخيصات المشار اليها تنصب عقبات كاداء في كثرة من الاحيان امام كل من ينبغي ان يكون عنها فكرة تنسم بقدر من الوضوح . ان المدلول الرئيسي لتلك الالهة الثانوية ، التي على راسها يقف اندرا ، وهو الهواء والسماء ، تقدمه القوى العامة للطبيعة ، الافلاك والانهار والجبال ، تبعا لاطوار نشاطها المختلفة ، وتبعا لتحولاتها وتأثيراتها النافعة او الضارة ، الحافظة او الهدامة ، الخ .

بيد ان احد المواضيع الرئيسية التي تمحور حولها خيال الهند وفنها هو نشوء الالهة والاشياء طرا ، اي نظرية نشأة الالهة والكون (١١) . وبالفعل ، كان الشغل الشاغل لهذا الخيال ان يقحم على المظاهر الخارجية عناصر غريبة كل الغربة عن العالم الحسي ، وبالعكس ، ان يخلق كل ما هو طبيعي وحسي الى اقصى حدود الطبيعية والحسية تحت وطأة التجريدات الاكثر شططا . على هذا النحو تمثل ولادة الالهة بدءا من الالهة



العليا ، وعلى هذا النحو أيضا يمثل نشاط برهما وفشنو وسيفا ومنولهم في المواضيع الخصوصية : الجبال ، المياه ، المصائر الإنسانية ، الخ . فكل مضمون من هذه المضامين يمكنه ، من جهة أولى ، ان يتلقى وجها إلهيا خصوصيا ، مثلما يمكن من جهة أخرى لهذه الآلهة الخصوصية ان تنحل من جديد في المدلولات العامة للآلهة العليا . وكبير للغاية عدد نظريات اصل الآلهة والكون هذه ، كما انها متنوعة الى ما لانهاية . ولهذا ، حينما يقال ان الهندوس كانوا يمثلون بهذه الصورة او تلك خلق العالم وولادة الاشياء طرا ، فهذا القول لا يمكن ان يصح الا بالنسبة الى شيعة بعينها او اثر بعينه ، لان هذا التمثل عينه يأخذ شكلا مغايرا لدى شيعة أخرى . والحق ان خيال هذا الشعب لا ينضب له معين .

من التمثيلات الرئيسية التي نلفاها في جميع الاساطير المتعلقة بالخلق تمثيل الناسل الطبيعي . ونحن متى ما اخذنا بعين الاعتبار هذه الواقعة ، امتلكتنا مفتاحا دائما لفهم عدد كبير من التمثيلات التي تجرح حس الحياء فينا ، اذ تشط بالفحش الى اقصى مدى وبالشهوانية الى درجة لا تصدق . ولدينا مثال ساطع على ذلك في المقطع المشهور من **الراماياتا** الذي يروي قصة ولادة الفانج (١٢) . فقد انجب امير الجبال ، هيمافان ، المفطسى بالجلد الشتوي ، من مينا الظرفية ابنتين : غانجبا ، الاخت الكبرى ، واوما الجميلة ، الصغرى . وقد توسلت الآلهة ، وعلى الاخص اندرا ، للاب لكي يبعث اليها بغانجا لكي تتم الطقوس المقدسة ، فاستجاب هيمافان لرجائهم ، وصعدت غانجا نحو الآلهة الكلية الغبطة . بعد ذلك تأتي قصة اوما التي تزوجها رودرا ، اي سيفا ، بعد ان دلت على خشوع وتكفير يستاهلان

التقدير . ومن هذا الزواج ولدت الجبال الجرداء المجدة . فعلى مدى مئة عام لبث سيفا ضجيع اوما في جماع زوجي مستديم ، بحيث تملك الذعر الالهة من قوة سيفا التناسلية وتهبت من الولد الذي سيولد من مثل ذلك الجماع ، فتوجهت الى سيفا بالرجاء بأن يحول قوته نحو الارض . وقد أمسك المترجم الانكليزي عن ترجمة هذا المقطع حرفيا ، لافتقاره الكامل للحشمة والحياء . ولبى سيفا طلب الالهة ، وأمسك عن الانجاب حتى لا يدمر الكون ، وقذف منيه على الارض ؛ وعندئذ نهض الجبل الابيض ، الملتهب من داخله بالنار ، الذي يفصل الهند عن بلاد التتار . واستثارت هذه الفعلة غضب اوما وحنقها ، فاستنزلت لعنتها على الأزواج جميعا . وهذه اختلاقات مرعبة وفظة تتجاوز خيالنا وملكة فهمنا ، بحيث اننا ، بدل ان نفهم هذه القصص على حرفيتها ، نسمى الى ان نكتشف ما تعنيه ضمنيا . وشليفلم يترجم هذا الجزء من القصة ، بل اكتفى بأن يروي كيف نزلت غانجا من جديد الى الارض . وهاكم كيف حدث ذلك . فقد كان لساغارا ، وهو من اسلاف راما ، ابن شرير ، لكن كان له من امرأة اخرى ستون الف ابن راوا النور في قرعة ، وانشؤا في جوار مليئة بالزبد الصافية ، وصاروا بفضل ذلك رجسالا اشداء . وذات يوم اراد ساغارا ان يقدم حصانا اضحية ، لكن فشوا - وقد تحول الى ثعبان - خطفه منه . فارسل ساغارا عندئذ ابناؤه الستين الفا . وحين اقتربوا ، بعد طول بحث وعناء ، من فشوا ، احرقهم هذا بأنفاسه وأحاطهم رمادا . وبعد طول انتظار ، قاد انسومان المشع ، وهو حفيد لساغارا وابن اسامندشا ، حملة لاسترجاع اعمامه الستين الفا وحصان الاضحية . وبالفعل ، وجد الحصان ، سيفا ، وكومة الرماد ؛ لكن الملك الطائر غارودا ابلغه بأنه ما لم ينزل تيار الغانجا المقدس من السماء ليلبل كومة الرماد ، فلن يبعث اعمامه للحياة ثانية . وعليه ، قرر انسومان الشجاع ان يخلد الى التمسك والصوم لمدة

اثنين وثلاثين الف سنة على قمة جبل الهمافان . ولكن لم يجده ذلك فتىلا . ولم تات إمامته ولا اماته ابنه دويليباس مفعولا . وانما ابن دويليباس ، بهاجيراتا العظيم ، هو وحده السلي في اسنحداث المفعول المطلوب . فاذا بالفانجا ياخذ بالتدفق على الارض ؛ لكن سيفا تلقاه على راسه حتى لا تخرب الارض ، فانحبست المياه بين صفائر شعره . وتوجب على بهاجيراتا ان يتنسك ويصوم من جديد حتى يحرر المياه من تلك الصفائر ، فيتاح لها ان تنابع مجراها . عندئذ سالت المياه وقد تفرعت الى سنة مجاري ؛ وبعد جهد جهيد وجه بهاجيراتا المجرى السابع نحو الستين الفا ، فصعدوا الى السماء ، بينما ملك بهاجيراتا على شعبه ردحا طويلا من الزمن واتاح له ان ينعم بخيرات السلم .

اننا لا ننكر وجود تشابهات بين الاسطورة الهندوسية عن نشأة الالهة وبين غيرها من اساطير نشوء الالهة ، كالاسطورة الاسكندنافية والافريقية على سبيل المثال ، وهذا بمعنى ان التناسل هو المقولة الرئيسية فيها . لكننا لا نعثر في اية اسطورة اخرى على مثل هذا الفحش في الخيال ، ومثل هذا الصنف في الاختلاق ، ومثل هذا التنافر بين المحتوى والشكل . فاسطورة هزودس (١٢) عن نشأة الالهة تتميز بوضوح ودقة كبيرين ، مما يتيح لنا ان نعرف في كل لحظة وآن اين هو موطن اقدامنا ، وان نلتقط بسهولة المدلول ، وان ندرك بيسر ان الشكل ما هو الا الغلاف الخارجي

---

١٢ - هزودس : شاعر افريقي من مواليد منتصف القرن الثامن ق.م ، له اشعار طلمية تعرف باسم «الابام والاشغال» ، بالإضافة الى قصيدة مطولة من اصل الالهة تعرف باسم «انسب الالهة» ، وهي من المصادر الرئيسية للميتولوجيا الافريقية . «م»

لهذا المدلول . وتبدأ هذه الاسطورة مع كاوس وايربوس وايروس وغايا. فغايا وحدها تنجب اورانوس ، ومعه الجبال، والبونتوس، النخ ، وكذلك كرونوس والسيكلوب ، والساتيمان، لكن اورانوس لا يلبث ، غب ولادتهم ، ان يحبسهم في قاع العالم السفلي . وتحض غايا كرونوس على خضاء اورانوس . وهذا ما يحدث . وتتشرب الارض الدم ، فتكون النتيجة ولادة الارينيات والمردة . ويتلع البحر عضو التناسل ، فتولد من زبد البحر كيتيريا. وهذا كله في منتهى الوضوح والتلاحم ، وليس حبيس دائرة الالهة الطبيعية .

### - ٣ -

#### التطهر والكفارة ومكاتبهما في الفن الهندوسي

في الفن الهندوسي تلقى البوادر الاولى للانتقال الى الرمز بحصر المعنى . فمهما استغرق الخيال الهندوسي في تصوير الظاهرانية الحسية بصورة تعدد من الالهة ، معتمدا في ذلك على غلو وتشويه لا تلقى لهما مثيلا لدى اي شعب آخر ، لا يفيب عن ناظره ابدأ ، سواء افي تمثيلاته الفنية ام في قصصه ، ذلك التجريد الروحي المتمثل بالاله الاعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي وظاهراتي بالقياس اليه غريبا عن الالهي ، غير مطابق ، وبالتالي كسلبية ينبغي الفاؤها . هذا الانتقال من احد هذين المظهرين الى المظهر الآخر ، هذا التحول من واحدهما الى الآخر هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلا . لذا لم يكل الفن الهندوسي ولم يسام قط من ان يمثل ، في اشكال متنوعة بعذر ما هي

متعددة ، المزوف عن العالم الحسي ، وقوة التجريد الروحي والتركيز الداخلي . وفي عداد ذلك تدرج تمثيلات الكفارة الطويلة الامد والتأمل العميق ؛ والشواهد المبينة على هذه التمثيلات لا نجدتها في الاشعار الملحمية القديمة فحسب ، كالراماياتا او المهابهاراتا (١٤) ، بل كذلك في العديد من الآثار الشعرية الاخرى . وقد كان الدافع الى هذه الكفارة في العديد من الحالات الفرور والزهو او في ادنى الاحوال السعي وراء هدف معين ، ليس هو هدف الاتحاد الاعلى والاخير بالبرهمان او الغاء كل الشطر الارضي والمتناهي من الانسان ، بل ، وعلى سبيل المثال ، هدف الوصول الى مقام البرهمان ، مع كل ما يستتبع ذلك من نفوذ وسلطان . الا ان جميع هذه التصورات تنطوي في صميمها على اقتناع راسخ بأن الكفارة والتأمل الطويل ، الذي به يبتعد الانسان اكثر فاكثر عن كل تعيين وكل تناه ، كافيان لرفع الانسان الى ما فوق انتمائه الى هذه الطائفة او تلك ، ولتحريره من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة ؛ ولهذا يتصدى امير الالهة اندرا للمكفرين المتشددين ويسمى الى صرفهم عن كفارتهم بالاقتناع ؛ لكن اذا لم يؤت الاقتناع مفعوله ، ابتهل الى الالهة العليا طالبا عونها ، تحت طائلة سقوط السماء برمتها في فوضى عظيمة .

يدلل الفن الهندوسي في تمثيل هذه الكفارة ، بانواعها ومراحلها ودرجاتها ، على قوة خلق وإبداع مماثلة لتلك التي يدلل عليها في اساطيره عن نشأة الالهة ، كما انه يدلل على جد عظيم في تعاطيه مع هذه الابتكارات .

---

١٤ - المهابهارتا : ملحمة سنسكريتية من اكثر من ٢٠٠ الف بيت من

الشعر ، تروي قصة حروب كورافا ، ومال كرشنا وارجونا . ٢٥

تلكم هي نقطة الانطلاق التي ستتيح لنا ان نواصل بحثنا .

- ٣ -

## الرمزية بمحصر المعنى

في الفن ، سواء اكان رمزيا ام لم يكن ، ينبغي ان ينبثق المدلول ، الذي يراد اعطاء تمثيل مشخص عنه ، انبثاقا تلقائيا ومستقلا عن شكله الحسي وان يفرض نفسه بقوة بداهته الخاصة ، بدل ان يختلط ويمتزج ويؤلف وحدة لا تتجزأ وكلا لا ينفصل مع تظاهره الخارجي ، نظير ما هو عليه الحال في الفن الهندوسي . وهذا غير ممكن الا اذا جرى تصور الحسي والطبيعي وتاملهما ، بما هما كذلك ، كعنصر سالب ، متلاشر او مطلوب حله .

بيد انه من الضروري ، علاوة على ذلك ، ان يجري تصور السالبة ، من حيث هي تلاشر وانحلال ذاتي للطبيعي ، على انها بدورها مدلول مطلق للأشياء بوجه عام ، على انها آن من آناء الالهي . لكن هذا يبعدنا للحال عن الفن الهندوسي . وليس مرد ذلك الى ان الخيال الهندوسي عاجز عن تصور السالب : فسيفا هو المدمر الى جانب كونه ، في الوقت نفسه ، المنجب ؛ واندرا لا يفلت من برائن الموت ؛ وحتى الزمن الهدام ، الشخص فسي صورة المارد المخيف كالا ، يبيد العالم قاطبة ويغني الالهة جميعا ، بما فيها تريمورتى ذاته الذي يتلاشى في البرهمان ، كما ان الفرد ، في تماهيه مع الاله الاعلى ، يتخلى عن كل علمه وكل ارادته . لكن السالب يظهر في هذه التصورات كمجرد تحويل او تغيير في جزء منه ، وفي جزئه الآخر كتجريد ينحي المحدد والمعين ليفضي الى الكلية اللامتعينة ، وبالتالي الخاوية من كل

مضمون . وبالمقابل ، يبقى جوهر الالهي كما هو بلا تغيير عبر جميع تقلبات شكله ، وعبر جميع انتقالاته من حالة الى اخرى ، وهذا رغم اعطائه شكل تعدد من الالهة ، او بالعكس ، رغم حذف تعدد الالهة واستبداله بإله واحد اعلى . غير ان الجوهر ، الذي يبقى على هذا النحو مماثلا لذاته عبر جميع هذه التناسخات ، ليس ذلك الإله الواحد المتصف ، من حيث هو إله واحد ، بالسلبية كعنصر مكوّن لازم لمفهومه . كذلك تقع قوة الشر والتدمير ، في تصورات الجوس الدينية ، خارج ارمزد ، وتحديدا في اهريمان ، فينجم عن ذلك تعارض ، صراع ليس وقفا على إله واحد ، ارمزد ، ولا يشكل لزوما لطبيعته .

التقدم الذي سنتقصاه الان يكمن ، من جهة اولى ، في ان السالب بما هو كذلك متصوّر من قبل الوعي كـ **مطلق** ، ومن الجهة الاخرى كان فقط من آناء الالهي ، أن منسوب الى **المطلق** بذاته ، بدل ان يحتل مكانه ، من حيث هو خارجي بالنسبة الى **المطلق** الحقيقي ، في إله آخر ؛ وبذلك يظهر الاله الحقيقي وكأنه نفي ذاته ، والسالب وكأنه تعينه المباشر .

بفضل هذا التمثل الجديد ، يغدو **المطلق** لأول مرة عينيا ؛ فهو يحمل في داخل ذاته من الان فصاعدا تعينه ؛ بل هو وحدة في ذاتها تعرض آناؤها للتأمل باعتبارها تعينات مختلفة لإله واحد . فالمقصود هنا في المقام الاول تلبية الحاجة الى مدلول مطلق يتسم بكل الدقة وكل الجلاء المرغوبين . وبالمقابل ، كانت المدلولات التي تعاملنا معها حتى الان مفرقة في التجريد ، مفرقة في إيهامها ، خاوية من المضمون ، او حين كانت تطلب بلوغ الوضوح والدقة ، كانت تفعل ذلك اما عن طريق تلاشيها واضمحلالها في الطبيعي ، وإما عن طريق خوضها في غمار صراع بين الاشكال ، وهو صراع متواصل لا هوادة فيه ولا مصالحة ممكنة .

هاكم الان الكيفية التي عولج بها هذا العيب المزدوج الذي كان

يؤثر سواء اعلى مسيرة الفكر الداخلية ام على التطور الخارجي  
للتصورات الشعبية .

جرى الربط اولا بين الخارج والداخل ، بحكم من ان كل  
تعيين للمطلق كان يقابله للحال بداية نظير له . وبالفعل ، ان كل  
تعيين تمايز ؛ والحال ان الخارجي بما هو كذلك هو على الدوام  
متعين ومتمايز ، وهذا ما يجعل الخارج ، من هذا المنظور ، يبدو  
انتر مطابقة للمدلول مما في الاطوار السابقة . بيد ان التعيين  
الاول للمطلق ونفيه في ذاته لا يمكن ان يكون نفي الروح الذي  
يعين ذاته بذاته بملء الحرية من حيث هو روح : فهذا النفي لا  
يمكن الا ان يكون نفيا مباشرا وطبيعيًا . والحال ان النفي المباشر  
والطبيعي ، بأوسع معاني الكلمة ، هو الموت . المطلق متصور اذن  
الان وكأنه محتوم عليه ان يخضع للتعين الموافق لمفهومه؛ وبالتالي  
ان يسير في الطريق التي تقود الى الانطفاء التدريجي والموت .  
ومن هنا كان تمجيد الالم وتعظيم الموت ، وبإدء ذي بدء موت  
الحسي في وجدان الشعوب ، على اعتبار ان موت كل ما يدخل  
في عداد الطبيعة يُعتبر طورا ضروريا في حياة المطلق . لكن  
حتى يتمكن المطلق من تخطي طور الموت هذا ، فلا بد ان يكون قد  
ولد ووجد، لكنه بدل ان ينفى في طور التلاشي بفعل الموت؛ يعاود  
قيامه في شكل اسمى، في شكل وحدة ايجابية . اذن فالموت لا  
يشكل هنا المدلول الشامل ، بل جانبا فقط من هذا المدلول ؛ ثم  
ان المطلق ذاته ، ان كان يُعتبر محتما عليه الزوال في وجوده  
المباشر ، الانتقالي والعاير ، يبدو من جهة اخرى ، بفضل سيروية  
انفني هذه ، وكأنه يرتد الى ذاته في حركة انبعاث تجعله ابديا  
والهيا في ذاته . وبالفعل ، ان للموت مدلولاً مزدوجاً : فهو  
يعني ، من جهة اولى ، الزوال المباشر لما هو طبيعي ؛ والموت ،  
من الجهة الثانية ، موت الطبيعي وحده ، ويعني بالتالي ولادة  
شيء اسمى ، شيء روحي ، متجرد من العنصر الطبيعي المحض ،  
لكن على نحو يؤلف معه طور الموت هذا جزءا لا يتجزأ من ماهية



الروح بالذات .

لهذا - ونلك هي النقطة الثانية التي ينبغي أن نلح عليها - لا يمكن من الآن فصاعدا اعتبار الشكل الطبيعي ، في مظهره المباشر ووجوده الحسي ، مطابقا للمدلول المفروض فيه انه يعبر عنه ، اذ ان دلالة ما هو خارجي هي ان يفقد وجوده الواقعي ، وبعبارة اخرى ، ان يموت .

اخيرا ، وكنيجة ثالثة للتطور الذي اعدنا رسم مساره ، ينتهي الصراع بين المدلول والشكل وغزارة الخيال ، هذا الصراع الذي تولدت عنه في الهند ابتكارات غرائبية *Fantastiques* . صحيح ان المدلول لما يتصور بعد بكل وضوح وجلائه ، فسي وحدته النقية وفي استقلاله عن الواقع الموجود ، بحيث يقتدر على معارضة الشكل المقيض له ان يجسده عينيا ؛ لكن الشكل ، اي هذا الموضوع الخصوصي او ذاك ، المضخم تارة الى حد العظمة ، والشوه طورا بخشونة وفظاظة ، وسواء امثل مورا حيوانية ام تشخيصات بشرية ام احداثا ام اعمالا ، لا يعود يُعتبر من جهة مقابلة تعبيرا عن المطلق مطابقا له اكمل المطابقة . هذا التطابق الرديء في الهوية هو ما يكون قد تم تجاوزه ، حتى قبل ان يتحقق التحرر الكامل الذي تحدثنا عنه . فبدلا من المدلول والشكل ، يظهر التمثل الذي عرفناه اعلاه بأنه رمزي بحصر المعنى . فمن جهة اولى يمكن لهذا التمثل ان يوكسد من الآن فصاعدا ذاته ، لان العنصر الداخلي وما هو متصور كمدلول يوقف حركة ذهابه وايابه ونوسانه بين الاضمحلال في المواضيع الخارجية وبين الانكفاء والعودة الى عزلة التجريد ، ليبدأ بتوكيد ذاته في مواجهة الواقع الطبيعي . ومن الجهة الثانية ، وبالرغم من ان المدلول المتحرر على هذا النحو ينطوي ، في مضمونه ، على سالبية الطبيعي ، فان ما هو داخلي حقا يكون قد بدا ليس الا بالانعتاق من الطبيعي الذي ما يزال يحتويه ، ولهذا لا يمكن

للوعي ان يدركه بعد في جلانه وكليته ، وذلك ما دام لما يتلبس بعد شكلا خارجيا .

ان السمة المميزة الاولى للعن الرمزي تكمن في وجود توافق بين المدلول ونمط التمثيل بحيث لا يكون الهدف من الاشكال الطبيعية والافعال الانسانية ، التح ، ان تمثل ذاتها ، بما فيها من خصوصية وفردية ، ولا ان تعرض للوعي مباشرة الالهي المتضمن فيها : بل كل دورها ان تكون ، بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول موسع ، اشارة الى الالهي وتلميحا اليه . لهذا تشكل جدلية الحياة العامة ، التي تتضمن الولادة والنمو والموت والحياة ثانية بعد الموت ، مضمونا موائما من هذا المنظور للشكل الرمزي بحصر المعنى ، اذ اننا نلتقي في جميع ميادين حياة الطبيعة وحياة الروح ، او في جميعها تقريبا ، ظاهرات يرتكز وجودها الى هذه السيرورة ويمكن استخدامها كتمثيلات عينية لهذه المدلولات او كإشارات وتلميحات اليها ، بحكم القربى الفعلية القائمة بين الحدين . افلا تولد النباتات من بذورها ، وتنشئ ، وتنبت ، وتنمو ، وتزدهر ، وتثمر ثمارا لا تلبث بدورها ان تموت وتعطي بذورا جديدة ؟ كذلك فان الشمس خفيضة شتاء ، وترتفع ربيعا ، لتبلغ سمتها صيفا وتنشر اعظم منافعها او تؤتي مفاعيلها الضارة ؛ ثم تعود بعد ذلك الى الانخفاض . ومختلف اعمار الحياة ، من طفولة وشباب وكهولة وشيخوخة ، تمثل السيرورة عينها . ولزيد من التخصيص تستخدم ايضا الاماكن النوعية ، كالنبيل مثلا . وبفضل صلة القربى الوثيقة بين السمات الرئيسية لكلا العنصرين ، وبالتالي بفضل توافق اكمل بين المدلول وتعبيره ، نحى جانبنا الغرائبية الخالصة ، لتحل محلها تشكيلة واسعة من اشكال تصلح لان تكون رموزا مطابقة بقدر او بآخر ، كما يحل التفكير الهادىء محل فوضى الطور السابق وجليته .

بيد ان التقارب بين المدلول والشكل ، او بعبارة ادق اتحادهما الذي يشكل السمة المميزة لهذا الطور الجديد يختلف عن تطابق

الهوية الذي لاحظناه في طور بداية الفن ، وذلك من حيث ان التطابق ما عاد هذه المرة تطابقا مباشرا ، وانما هو تطابق مستمد من الاختلاف ؛ لا تطابق مسبق الوجود ، بل تطابق مفترض من الروح . وعلى هذا الاساس ، يبدأ الداخل بتوكيد استقلاله ووعي ذاته ؛ ويبحث عن عديله ، عن انعكاسه في الطبيعي الذي ، بدوره ، يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح . ومن هذه الامكانية المتاحة للتعرف على احد العنصرين في الآخر ولاهتداء الى احد العنصرين في الآخر ، وللتعبير بواسطة الداخل ، الذي هو في متناول الحدس والخيال ، عن مدلول الاشكال الخارجية ، بالنظر الى الترابط الحميم بين الشكل والمدلول ، نقول : من هذه الامكانية تولد حاجة الى الفن لا تقاوم ، وتجد هذه الحاجة نليبتها في الفن الرمزي ، وانما عندما يفوز الخارج بحريته ويهيئ قادرا على عرض نفسه لتمثلنا مثلما هو في ماهيته بواسطة شكل واقعي ، علما بأن هذا التمثل يحتاج بدوره ، حتى يفهم المدلول ، الى ان يكون امامه اثر فني خارجي ، نقول : هتدئ فقط يمكن ان تولد الحاجة الحقيقية الى الفن ، وعلى الاخص الفن التشكيلي . وعندئذ فقط يفدو من الضروري اعطاء الداخل شكلا خارجيا ، لا شكلا مسبق الوجود ومقبولا بهذه الصفة ، بل شكلا مخترعا ، مبتكرا من قبل الروح . هكذا يفدو الشكل نتاجا للنشاط الروحي . ويمثل الرمز شكلا معادا خلقه ، لكن هذا الشكل ، بدل ان يكون غاية في ذاته ، مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينيا ، ومن ثم هو تابع له .

من الممكن لنا وصف هذه العلاقة بين الشكل والمدلول بطريقة اخرى فنقول : ان المدلول هو الذي يقدم نقطة الانطلاق للوعي الذي يجد بدوره في اثر ظاهرات خارجية ملائمة بقدر او بآخر وصالحة للتعبير عن تمثلات عامة . لكن ليس هذا هو بدقّة الطريق الذي يسلكه الفن الرمزي بحصر المعنى . فسمته المميزة

تكمُن في انه لم يرتق بعد بما فيه الكفاية ليكون قادرا على تصور المدلولات بما هي كذلك ، بصرف النظر عن كل خارجية . لهذا يتخذ من الواقع العيني للطبيعة والروح نقطة انطلاقه ، نسمي بوسعه ويعزو اليه مدلولات كلية لا يتضمنها هذا الواقع الا جزئيا ، ويخلق في النهاية شكلا منبثقا عن الروح ، حتى اذا ما عرض هذا الشكل للحدس جعل الوعي يستشف تلك الكلية عبر هذا الواقع الخصوصي . ليس اذن للآثار الفنية بعد ، من حيث هي رمزية ، شكل مطابق للروح حقا ، هذا الروح الذي لا يعمل بعد بكامل الوضوح وملء الحرية ، لكنها على كل حال أشكال تنم عن ان الاختيار وقع عليها لا لتمثل ذاتها ، بل لتكون اشارات وإيماءات الى مدلولات أعمق وأوسع . فما هو طبيعي وحسي محض لا يمثل سوى ذاته ، لكن العمل الفني الرمزي . سواء امثل ظاهرات طبيعية ام وجوها انسانية ، بدلنا للحال على ان المقصود ليس هذه الظاهرات عينها ، بل شيء آخر . وان كان يمت اليها بصلة قربي وثيقة ولا سبيل الى فهمه بدونها او خارجها . والحال ان التوافق بين الشكل العيني ومدلوله العام قد يتبدى على درجات عدة : فقد يكون تارة خارجيا بقدر او بآخر ، وبالتالي قليل الوضوح ، ولكن قد يكون تارة اخرى أعمق ، وذلك حين تشكل الكلية الرمزية جوهر الظاهرة العينية ، وهذا ما يسهل كثيرا فهم الرمز .

ان التعبير الاكثر تجريدا هو ، من هذا المنظور ، العدد الذي لا يجوز استخدامه ، بالنظر الى وضوح كتابته ، الا في الحالات التي يكون فيها للمدلول نفسه تعيين عددي . فالعددان سبعة واثنا عشر كثيرا ما يستخدمان في الهندسة المعمارية المصرية ، لان العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الاقمار او الاقدام التي ينبغي ان يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد . وعدد كهذا يعتبر مقدسا ، لانه يتدخل ، من حيث هو تعيين عددي ، في ظروف منصرية فادحة الخطورة تتسلط على حياة

الطبيعة بأسرها . اثنتا عشرة درجة ، سبعة اعمدة : هذه ايضا رموز . ورمزية الاعداد هذه نلفاها حتى في الميتولوجيات المتقدمة . واشغال هرقل اثنا عشر ترمز ايضا على ما يبدو الى اشهر السنة ، على اعتبار ان هرقل بطل بشري منفرد من جهة اولى ، وله ، من الجهة الثانية ، مدلول رمز ذي صلة بالطبيعة ويشخص مسيرة الشمس .

وتقدم لنا الاشكال المكانية والمناهات ، الخ ، امثلة على رميزات اكثر عينية ، اذ هي ترمز الى مسار الكواكب ؛ كذلك فان للرفصات ، في تعقيداتها ، مدلولاً دفيناً ، على اعتبار ان الغاية منها الرمز الى حركات الاجسام العنصرية الكبرى . وقد جرى اقتباس رموز اخرى من الاشكال الحيوانية ، وكذلك ، وعلى الاخص ، من الجسم البشري ، وهي اكمل الرموز ؛ فالجسم البشري ، كما سنرى ذلك لاحقا ، يبدو ذا شكل اسمى واثر مطابقة ؛ اذ عند هذه الدرجة تحديدا يبدأ الروح ، بصفة عامة ، بالانعتاق من إيسار الطبيعي ليفوز بوجود مستقل .

ذلك هو المفهوم العام للرمز بحصر المعنى ، وتلك هي الضرورات التي تنفرض على الفن قصد تمثيله . لكن اذا اردنا ان نمحص جيدا التصورات الاكثر عيانية التي ترجح كفتها ما عداها في هذه المرحلة ، فعلياً ان نغادر ارض الشرق ، حيث عايننا اول نزول للروح ، لنبتم شطر الغرب .

واول ما يبادفنا هنا رمز عام ، رمز العنقاء التي تحترق نفسها بنفسها ويخرج مجددة الشباب من اللهب والرماد . ويروي هيرودوتس (الكتاب الثاني ، ٧٢) انه رأى صوراً على الاقل لهذا الطائر في مصر ، وهذا البلد هو في الحقيقة مركز الفن الرمزي . لكن قبل الشروع بنمحيص معمق للفن المصري ، نستطيع ان نستذكر بعض اساطير اخرى تؤلف ما يشبه المدخل الى تلك

الرمزية المكتملة الانشاء في تفاصيلها كافة . اخص بالذكر هنا الاساطير المتعلقة بادونيس وموته ، وبمويل افروديت وندبها بهذه المناسبة ، وبالطقوس الجنائزية ، الخ ، وهي كلها اساطير رأت النور على الساحل السوري . وعبادة قيبيليا (١٥) لسدي الفريجيين (١٦) لها المدلول نفسه ، وصداها يتردد في اساطير كاستور وبولوكس (١٧) وقريسيا (١٨) وبروسرين (١٩) .

ان مدلول هذه الاساطير يقدمه ان السالبية الذي سبق لنا الكلام عنه ، اي ان الموت وما يندرج في عداد الطبيعة ؛ وهذا الآن ، من حيث هو مطلق ، متضمن في الالهي . ومن هنا كانت الطقوس الجنائزية التي تصاحب موت الاله ، والمويل السذي يمزق القلوب بنتيجة هذه الخسارة التي لا تلبث ان يتم التعويض عنها بالبعث ، بالتجدد الذي يحنفسي به باحتفالات صاخبة . وهذا المدلول العام له تعيين طبيعى واضح دقيق . ففي الشتاء تفقد الشمس قوتها ، لكنها تستعيدوها في الربيع ، حين تسترد الطبيعة شبابها : موت الطبيعة وبعثها . اذن فالالهي ، الشخص في شكل احداث بشرية ، يتلقى هنا مدلوله من حياة الطبيعة

---

١٥ - قيبيليا : إلهة للخصب امتدت عبادتها من آسيا الصغرى الى العالم الاغريقي - الروماني في القرن الثالث ق.م ، ورافقت بطقوس نهك وفجور . «م»  
١٦ - الفريجيون : سكان فريجيا ، وهي مقاطعة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، وقد اشتهرت بعبادة قيبيليا ، وتعاقب عليها غزاة كثر ، ومنهم الفرس والرومان . «م»

١٧ - كاستور وبولوكس : من ابطال الميثولوجيا الاغريقية ، ابنا زفس وليدا ، وشقيقا هيلانة وكليمنسرا ، انتقلا الى السماء وشكلا برج الجوزاء . «م»  
١٨ - قريسيا : إلهة الزراعة عند اللاتين . «م»

١٩ - بروسرين : إلهة الزراعة عند الرومان : ومملكة العالم السفلي ، وابنة جوبيتر وقريسيا ، اختطفها بلوتون ، اله الاموات ، وصارت زوجة له . «م»

التي ترمز ، من جهة اخرى ، الى ماهوية السالب الروحي والطبيعي .

لكن في مصر تحديدا ينبغي ان نبحث عن اكمل مثال لنمط التعبير الرمزي ، وهذا ان من وجهة نظر المضمون ام من زاوية الشكل . فمصر هي بلد الرموز ، وهذه الرموز تطرح ، من دون ان تحلها ، المعضلات ذات الصلة بانكشاف الروح لذاته وفك الروح لألغازه بذاته . المعضلات تبقى بلا حلول ، والحل انسي نقترحه نحن لا يعدو النظر الى الغاز الفن المصري وآثاره الرمزية على انها معضلة لم يجد لها المصريون انفسهم حلا . وبما ان الروح ، بسلوكه هذا المسلك ، يكون ما يزال يلوب هنا على ذاته في الخارجية ، كما يفلت من إسارها في طور لاحق ، وبما انه يعمل بلا كلل على اعطاء ماهيته ظاهرا منظورا بواسطة ظاهرات طبيعية ، وعنى صوغ هذه الظاهرات وشكيلها حتى يجعل منها مواضيع يرسم الخدس ، لا يرسم الفكر ، ففي مقدورنا ان نقول ان المصريين هم ، من بين سائر الشعوب التي درسناها حتى الان ، الشعب الفنان الاسمى موهبه . غير ان اعمالهم الفنية نبعى غامضة وخرساء ، جامدة وبلا صدى ، لان الروح لما يجد فيها بعد تجسده الحقيقي ولا يعرف بعد لغة الروح الواضحة القديمة . والسمة المميزة لمصر هي هذه الحاجة غير الملباة ، لكن التي تسعى الى اشباعها في صمت ، والى توكيد ذاتها من خلال الفن ، الى اظهار الداخل ، الى وعي حياتها الداخلية ، من حيث هي داخلية ، بواسطة اشكال خارجية مناسبة . وشعب هذا البلد الفريد لم يكن شعبا من الزراع فحسب ، بل شعبا من البناء ايضا ، شعبا قلب الارض عاليها سافلها ، وحفر اقنية وبحيرات ، ولم ينشئ ، مدفوعا بغريزة الفن ، ارووع الانشاءات واعجبها فحسب ، بل شاد ايضا في اعماق الارض مباني لا تغل عظمة ، ذات احجام هائلة . ولقد كان الشاغل الاول لهذا الشعب والنشاط الرئيسي

لامرائه ، كما روى هيروdotس ، بناء نصب مسن هذا النوع .  
صحيح ان النصب التي شادها الهندوس ذات احجام هائلة هي  
الاخرى ، لكنها لا تضاهي النصب المصرية في لانهاى تنوعها .  
وفيما يتعلق بخصائص تصور المصريين الفني ، هاكم ما  
تلاحظه هنا لأول مرة .

## - ١ -

### افكار حول الموت وتمثل الموتى . الاهرام .

ان الداخلية ، من حيث تعارضها مع المباشرة الخارجية ، هي  
موضوع المعتقدات الراسخة ومصدرها . لكن هذه الداخلية  
متصورة بصفتها نفي الحياة ، بصفتها الموت ؛ وهذه النفية لا  
تشبه في شيء النفية المجردة المثلثة بما هو شربير وفان والتي  
بها يعارض اهريمان ارمزد : وانما هي نفية ذات شكل عيني .  
يرتفع الهندوسي بنفسه الى مستوى التجريد الاكثر خواء  
وسالبية ازاء كل ما هو عيني . ومثل هذا التماهي مع برهما لا  
مجال له في مصر ، وانما للامنطور عند المصريين مدلول اعمق ،  
فما هو ميت يستعير مضمونه مما هو حي ؛ وهذا المضمون ، وان  
سلخ عن وجوده المباشر ، عن الحياة ، يبقى على صلة بهذه  
الاخيرة ويظل متلبسا هذا الشكل العيني والمستقل . معروف ان  
المصريين كانوا يحنطون ويعبدون (هيروdotس ، الكتاب الثاني ،  
٨٦ - ٩٠) كلابا وقططا ونموسا ونسورا ودبية وذئابا (هيروdotس ،  
الكتاب الثاني ، ٦٧) ، وعلى الاخص بشرا متوفين . ولا يكون  
تكريم الاموات بقبر جميل ، بل بصيانة الجثمان الى ما لانهاية .  
غير ان المصريين ما كانوا يكتفون بهذا الايمان بالديمومة المباشرة



والطبيعية للاموات . فما يحفظ ويصان طبيعيا يظل موجودا ايضا في التمثيل باعتباره شيئا ذا ديمومة . يقول هيرودوتس عن المصريين انهم كانوا اول من قال بخلود نفس الانسان . وكانوا اول من استشف حل مشكلة العلاقات بين الطبيعي والروحي واقر بنوع من الاستقلال لما ليس هو طبيعيا محضا . وكان خلود النفس عندهم قرين حرية الروح ، اذ كانوا يتصورون الانا منعقا مسن الوجود الطبيعي ومتركزا الى ذاته ؛ والحال ان وعي الذات هو مبدا الحربة . صحيح انه من الغلو ان نزع ان المصريين توصلوا الى كامل تصور حرية الروح ، وانه لا يجوز لنا ان نحكم على معتقداتهم في هذا المجال على ضوء تصورنا نحن لخلود النفس . ولكنهم كانوا راسخي الافتناع على كل حال بديمومة اولئك الذين فارفوا الحياة ، ديمومتهم الخارجية وديمومتهم في تمثيل الباقين على قيد الحياة على حد سواء ، وبذلك مهدوا الطريق امام تحرر الوعي ، وان لم يفلحوا في تخطي عتبة مملكة الحرية . وحين توسع هذا التصور اضحى تصورا لمملكة اموات مستقلة عن الواقع المباشر ومعارضة للحاضر العيني والمنظور . وفي مملكة اللامنظور هذه يتعقد نصاب محكمة الاموات ، برئاسة اوزيريس ، وباسم امنتحس . لكن المحكمة عينها موجودة في الدنيا ، حيث يصدر البافون على قيد الحياة احكاما على الاموات ، وحيث يمكن ان يحضر كل رعية ليوجه اتهامات الى ملك متوفى .

اما الشكل الرمزي لهذه التمثلات ، فنجده في المنجزات الرئيسية لفن العمارة المصري . فقد كانت هذه العمارة مزدوجة: تحت الارض وفي الهواء الطلق . فتحت الارض كانت تشق متاحات ، وانفاق عميقة ، وممرات طويلة يستغرق السير فيها نصف ساعة ، وقاعات ذات جدران مغطاة بالرسوم الهيرودغليفيه ، وكل ذلك منفذ بفائق العناية والدقة ؛ اما فوق الارض فالابنية مدهشة ، واهمها الاهرام . ولقد دارت على مدى قرون مناقشات

بصدد مدلول هذه الاهرام وغرضها ، والفرضيات في هذا المجال لا تحصى ، لكن قد ثبت اليوم على نحو قاطع على ما يبدو ان الفرض منها كان ان تكون بمثابة مسوِّرات لقبور المسوك او الحيوانات المقدسة ، كقبر ابيس مثلا ، او قبور القطط والطيور المعروفة باسم ابي منجل ، الخ . وتقدم لنا الاهرام ، على اساس هذا الفهم ، صورة الفن الرمزي في مطلق بساطته ؛ فهي عبارة عن بلورات هائلة الحجم ، اشكال خارجية خلقها الفن لتحمي شيئا ما داخليا ، وعلى نحو يوحي اليها حقا بأنها ما وجدت الا لتسوير هذا الداخلي الذي تجرد من الطبيعي المحض الذي كان فيه . لكن مملكة الموت واللامنظور هذه ، التي تشكل مدلول الاهرام ، لا تعرض لنا بعد سوى مظهر واحد ، المظهر الشكلي للمضمون الفني حقا ، مضمون الانفصال عن الحياة المنيبسة والمنظورة ؛ هذه المملكة هي كمملكة هادس (٢٠) ، لكن ما هي بعد بمملكة يسري في اوصالها تيار حي ؛ ما هي بعد بمملكة الروح الحر والحي ، وان ارتقت الى ما فوق الحسي .

لهذا فان الشكل الذي يؤوي هذه الداخلية يبقى ، بالقياس الى مضمونها المحدد ، محض غلاف خارجي .

هذا الغلاف الخارجي ، الذي وجد ليؤوي داخليا لامنظورا ، هو ما تمثله الاهرام .

## عبادات الحيوانات واقعة الحيوانات

تحت ضغط الحاجة الى تجسيد الداخلي عينيا بأشكال خارجية ومنظورة ، انتهى الامر بالمصريين الى عبادة الهة حيوانية حبة من ثيران وفطط ، الخ . فالحي يتفوق على اللاعضوي الخارجي ، لان العضوية الحية تتضمن داخلا ، ان يكن له شكله الخارجي الذي هو مجرد علامة وإشارة ، فانه يبقى على كل حال داخليا ، ومحفوقا بالتالي بالسر . على هذا النحو يتحتم علينا ان نفسر عبادة الحيوانات باعتبارها تصورا لداخل غامض سري له ، من حيث هو حي ، سلطان على كل ما هو خارجي محض . ونحن ننفر بلا شك من اعتبار بعض الحيوانات كالقطط او الكلاب مقدسة ، اي اننا لا نستطيع ان نعزو اليها صفة لا يستأهلها ، بحسب تصوراتنا ، سوى الروح . وهذه العبادة ليست رمزية من قريب او بعيد ، ما دام المعبود الالهي حيوانا واقميا وحيا ، كأبيس مثلا . لكن المصريين استخدموا ايضا الشكل الحيواني استخداما رمزيا ، اي ليس لقيمته الذاتية ، بل كتعبير عن شيء اعم . وهذا ما يشهد عليه بمنتهى السذاجة استعمال اقنعة حيوانات ، وعلى الاخص في تصاوير عمليات التحنيط ، اذ نشاهد الاشخاص المكلفين بفتح الجثث وبانتزاع الاحشاء ، الخ ، مغمضين باقنعة حيوانات . وليس من العسير علينا ان ندرك ان رأس الحيوان يستخدم في هذه المناسبات لا لذاته ، بل لتمثيل مدلول عام مستقل عن الموضوع . وفي حالات اخرى ، يقرن الشكل الحيواني بوجه انساني ؛ وهكذا نشاهد ، مثلا ، وجوها انسانية على رأس اسد ، وكان المصريون يتصورون انها وجوه مينرفا ؛ كما نشاهد رؤوس صقور ورؤوس امون وقد جهزت

بقرون ، النخ . والمدلول الرمزي لجميع هذه الوجوه صريح واضح .  
كذلك فان كتابة المصريين الهيروغليفية رمزية الى حد كبير ، إما  
لأنها تريد ان توحي بالمدلول بتصويرها لاشياء واقعية لا لذاتها ،  
وانما لارتباطها مع عموميات أخرى ، وإما (وهذا في غالب  
الاحوال) لأنها تمثل كل حرف ، في عناصرها المسماة بالصوتية ،  
بشيء يصدر حرفه الاول ، في اللغة المنطوقة ، صوتا هو عين  
الصوت المرام التعبير عنه .

### - ٣ -

#### الرمزية الكاملة :

#### ممون ، ايزيس واوزيرس ، ابو الهول

كل وجه في مصر هو ، بصفة عامة ، رمز او رسم  
هيروغلوفي ، ليس له بحد ذاته مدلوله ، بل هو يدل على شيء  
آخر يمت اليه بصلة قري . بيد ان الرموز الحقيقية هي تلك  
التي تكون فيها هذه الصلات عميقة فعلا . وسوف نذكر بعض  
امثلة نختارها من بين اكثرها تواترا .

ان كانت الخرافة المصرية تشبه ، من جهة اولى ، في وجود  
داخلية سرية غامضة في الشكل الحيواني ، فانها تمثل ، من  
الجهة الثانية ، الوجه الانساني على نحو تلبث معه ذاتيته الداخلية  
بحصر المعنى في خارجه من دون ان يتها لها بعد ان تتفتح لتصل  
الى الجمال الحر . ورائعة حقا من هذا المنظور تماثيل ممون(٢١)

---

٢١ - ممون : اسم بطل افريقي ، ملك الاحباش الذي قدم لنجدة  
طروادة ولانى حتفه على يد آخيل . وقد ذهب بعضهم مؤخرا الى ان احد  
التماثيل الضخمين لامينوفيس الثالث في طيبة انما يعود في الواقع الى  
ممون . ونمة اسطورة تقول انه كلما ضربت اشعة الشمس نصاله ، اصدر  
اصرانا متناغمة . «م»

الضخمة التي تمثله وهو منكش على ذاته ، وذراعه مضمومتان الى جسمه ، وساقاه متلاصقتان ، بلا حراك وبلا حياة ، فسي قبالة الشمس حتى ينلقى نورها ليمسه ويحييه ويجعله يرن . ويؤكد هيرودوتس ان تماثيل ممنون تصدر اصواتا عند شروق الشمس . وقد مارى في صحة هذه الواقعة مراقبون متشككون ، لكن اكاد من جديد صحتها فرنسيون وانكليز في الآونة الاخيرة ، واذا ما افترضنا بان هذه الاصوات لا تصدر عن جهاز خاص ، امكن لنا ان نفسر هذا التصويت بالمقارنة مع الطفطنة التي تحدثها بعض الجمادات عندما تغطي في الماء : وعليه نستطيع القول بان الاصوات التي تصدرها هذه التماثيل الحجرية مصدرها الصدوع التي تنفتح وتنفلق تحت تأثير الندى وبرودة الصباح ثم السخونة التي تعقبها بفعل اشعة الشمس الاولى . لكن هذه التماثيل الضخمة تعني ، من حيث هي وهوذ ، ان النفس الروحية لا تكمن بملء الحرية فيها ، كما تعني انها ، كتماثيل ، لا تتلقى الحياة من داخلينها ، مصدر الاعتدال والجمال ، بل تحتاج الى النور الخارجي كما يترجع صدى نفسها . وبالمقابل يرن صوت الانسان تحت تأثير احساسات خاصة به ، بفعل الروح الذي فيه ، دونما دافع خارجي ؛ ورسالة الفن في هذه الحال ، وبصفة عامة ، هي اطلاق الحرية للداخلي كما يعطي نفسه الشكل الاكثر مطابقة . لكن داخل الوجه الانساني في مصر ما يزال بلا صوت ، وهو ينتظر الطبيعة لندب الحياة فيه .

ومن التمثيلات الرمزية الاخرى تمثيل اوزيريس وايزيس . فأوزيريس يجبل به ، ثم يولد ، ثم يقتله إعصار ، لكن ايزيس تجد في البحث عن عظامه المتناثرة ، وتعثر عليها ، وتجمعها ، وتدفعها . والمدلول الاول لهذه القصة طبيعي صرف . وبالفعل يمثل اوزيريس ، من جهة اولى ، الشمس التي ترمز قصته الى دورتها السنوية ، ومن الجهة الثانية يرمز الى ارتفاع النيل وانخفاضه ، النيل الذي تروي مياهه وتخصب مصر بكاملها .

والحال انه تمر على مصر اعوام لا يهطل فيها مطر ، فلا تسرى الارض في مثل تلك السنين الا بفيضانات النيل . ففي الشتاء يجري النيل على سرير ضحل العمق ، لكنه يأخذ بالارتفاع ابتداء من منقلب الصيف ، ويظل يوالي ارتفاعه طوال مدة يوم ، و يفيض عن ضفتيه ، ويتدفق على الاراضي المجاورة زهري ودوتس ، الذناب الثاني ، ١١٩ . واخيرا . وبمعل الحرارة ورياح الصحراء الساخنة ، يتبخر الماء ويرتد النهر الى سريره . وبصير فسي لامكان عندئذ زراعه الارض بلا جهد . ويفطي وجه الارض نبات ارهم ، وينشئ ثل سيء وينضج . وما الشمس والنيل ، اقولهما ونهوضهما ، سوى القوى الطبيعية للارض المصرية التي يجسدها المصري عينيا في وجهي اوزيريس وايزيس الرمزيين . وبهذا يرتبط ايضا السنتيل الرمزي للحيوانات بدالة كل قسم من اقسام السنة . مثاما يتطابق عدد الانبياء عندها مع عدد الشهور . بيد ان اوزيريس يشخص ، من الجهة الاخرى ، العنصر البشري : فهو الذي خلق الزراعة ، وفرز الحفول ، وأنشئ الملكية والثنائين ؛ ولما ترده هذه اسبعت عليه صفة القداسة ، وشملت عبادته نشاطاته الروحية المحض انسانية ، اوتبعة الصلة بالاخلاق والقانون . كذلك فانه قاضي الاموات ، وهذا ما يجله بمدلول مستقل تماما عن الحياة المحض طبيعية ، وبفضل هذا المدلول تبدا بالنلاشي الصفة الرمزية التي كان يمكن ان تكون له ، على اعتبار ان الداخلي والروحي هما اللذان يغدوان هنا مضمون الوجه الانساني الذي يشرع بإظهار داخلينه من خلال الشكل الخارجي الذي تتلبسه . بيد ان هذا التطور الروحي يتخذ بدوره مضمونا له حياة الطبيعة الخارجية التي يمثلها بطريقة خارجية ايضا : هياكل ذات عدد محدد من السلالم والدرجات والاعمدة ، ومناهاات مع انفاقها وعطفاتها وقاعاتها . هكذا يمثل اوزيريس ، في شتى آناء تطوره وتحولاته ، الحياة الطبيعية والحياة الروحية على حد سواء ؛ وان تكن وجوهه ترمز

الى عناصر الطبيعة ، فان التغيرات المميزة لحياة الطبيعة ترمز بدورها الى النشاطات الروحية وتحولاتها . ولهذه الاسباب ، لا يبقى الوجه الانساني هنا مجرد تشخيص ، شأنه في الاطوار السابقة ، وذلك لان الطبيعي ، ان بدا من جهة اولى وكأنه هو مدلول ذاته ، يفدو من الجهة الثانية رمز الروح ويلعب ، بصفة عامة ، دورا ثانويا وتابعا في كل مرة يسمى فيها الداخل الى التعبير عن نفسه بالخارج . ويتلقى الوجه الانساني ، بحكم ذلك ، تشكيلا مغايرا تماما ، ويظهر ميلا الى التوجه نحو الداخلي والروحي ، وهذا على الرغم من ان الجهود المبذولة في هذا السبيل لما تغض بعد الى الهدف المنشود الذي هو حرية الروحي في ذاته . لهذا يظهر الوجه الانساني هنا محروما من الحرية ومن صفو الوضوح ، ضخما ، وقورا ، متحجرا ، متلاصق الدراعين والرأس بباقي الجسم ، بلا رشاقة وحركة حية . والى ديداليس (٢٢) وحده تغزى مائدة تحريش الدراعين والساقين وإضفاء الحركة على الجسم .

بفضل هذا الترميز المتبادل تشكل رمزية المصريين سلسلة من رموز مترابطة بحيث ان ما يتجلى لمرة كمدلول لا يلبث ان يستخدم كرمز في مضمار مجاور . وترايط الرموز هذا ، الذي يتحول فيه المدلول الى شكل والشكل الى مدلول بالتناوب ، والذي يتصف بالفنى بالاشارات والايماءات من كل نوع وضرب ، والذي يقترب بحكم ذلك من الذاتية الداخلية ، القادرة وحدها على تبديل وجهتها ، اقول : ان ترايط الرموز هذا هو ما يعطي تلك التمثيلات تفوقها ، بالرغم من ان مدلولاتها المتعددة تجمّل

٢٢ - ديداليس : مسماري افريقي ميتولوجي ، بنى مناعة كريت التي حبس فيها المينوتور . وقد سجن فيها هو نفسه باسمر من الملك مينوس ، لكنه افلت منها باسطناعه لنفسه جناحين من الريش والشمع . "م"

تفسيرها صعبا .

صحيح ان المحاولات القائمة على قدم وساق في ايماننا هذه لفك الفاز تلك المدلولات لا تخلو من شطط وغلو في كثرة من الاحيان ، ولعل المدلولات التي كان المصريون يضعونها في اثارهم كانت اكثر وضوحا بكثير بالنسبة اليهم مما تبدو لنا . لكن لا مزية مع ذلك ، كما تقدم بنا القول ، في ان رموزهم تحتوي على الشيء الكثير ضمنا ، وعلى الشيء القليل جهارا . فهي فسي نظرنا اشغال جرى تصميمها وتنفيذها بغية الوصول الى مزيد من فهم الذات ، لكنها بقيت في منتصف الطريق الى هذا الهدف . وهذا ما يجعلنا نقول ان الازار الفنية المصرية تحتوي على الفاز غير قابلة للفك لا بالنسبة اليها فحسب ، بل كذلك ، وجزئيا على الاقل ، بالنسبة الى اولئك الذين خلقوها .

الازار الفنية المصرية ، برمزيتها الغامضة ، الفاز اذن . بل هي اللغز الموضوعي . ومن الممكن ان يرمز اليها هي نفسها بابي الهول الذي هو رمز الرمزية . ففي مصر اعداد لا تفع تحت حصر من آباء الهول ، يصطف بعضها الى جانب بعض بالئات ، وقد قدت من صخر اصم ، وصقلت وغطيت بالنقوش الهيرغليفية ؛ واحجامها ، وعلى الاخص بالمقربة من القاهرة ، هائلة حتى ان مخالبا الاسد المجهزة بها تصل وحدها الى علو قامة انسان . انها اجسام حيوانات رافدة ، قسمها العلوي ذو شكل بشري ، يعلوه احيانا راس كبش ، ولكن نبي اغلب الاحيان راس امرأة . ويتراءى لنا ازاءها ان الروح الانساني يريد الافلات من اسار القوة الوحشية الفاشمة البليدة ، من دون ان يفلح في الفوز بحريته كاملة وبحركيته تامة ، ومن دون ان ينجح في قطع جميع الاواصر التي لا تزال تربطه بما ليس هو وتشدد وثاقه اليه . هذا التطلع الى الروحية الواعية التي تعقل ذاتها ، لا في الواقع الوحيد الموائم لها ، بل في شيء يمت اليها بصلة قربي ، هذا ان لم يكن غريبا عنها كل الغربة ، اقول: ان هذا التطلع هو ما يؤلف ماهية الرمزية



التي ، اذا ما وصلت الى هذه الدرجة ، جعلت من الرمز لغزا .  
لهذا يظهر ابو الهول في الاسطورة الاغريقية حيث يمكن  
تاويله ، هنا ايضا ، رمزيا ، بوصفه الوحش الذي يطرح الغازا .  
ومعلوم هو السؤال المفلز الذي طرحه : ما هو الحيوان الذي  
يسير صباحا على اربع قوائم ، وظهره على اثنين ، ومساء على  
ثلاث ؟ وقد وجد اوديب حل هذا اللغز بقوله انه الانسان ، ورمى  
بابي الهول اثنى اسفل الصخرة الشاهقة . وحل الرمز لا يمكن  
الوصول اليه الا اذا عزي اليه المدلول الذي يستمد قيمته من  
ذاته والذي يذكر به النقش الاغريقي المشهور الانسان : اعرف  
نفسك بنفسك . معرفة لا سبيل الى الفوز بها غير سبيل الروح .  
وما يجعل الوعي نبيرا انما هو الجلاء الذي يتيح لمضمونه العيني  
ان يشف عن ذاته من خلال شكل لا ينتمي الا اليه ، ولا غاية له  
الا الإبانة عنه ، ولا غرض له الا التعبير عنه ، دون التعبير عن اي  
مضمون سواه .

## الفصل الثاني

### رمزية الجليل

ليس من سبيل الى الوصول الى جلاء الروح الذي يقبس من ذاته عناصر شكله المطابق - الذي يؤلف تحقيقه هدف الفن الرمزي - سوى وعي المدلول في ذاته ، بمعزل عن عالم الظاهرات . ولأن المجوس ما استطاعوا انجاز هذا الانفصال بين الشكل والمضمون بقوا شعبا بلا فن ؛ ولأن الهندوس ما استطاعوا حل التناقض بين الانفصال والوحدة ، رغم انه ضروري ، كان الفن الذي انتهوا اليه فنا غرائبي الرمزية ؛ ولأن المصريين لم يتوصلوا الى الاعتراف الحر والصريح بالداخلية ، او بالبدال المتحرر من الظاهر والظاهراتي ، جاءت رمزيتهم رمزية ملفضة وغامضة .

في الجليل تحديدا ينبغي ان نبحث عن الانفصال الصريح  
الاول بين الوجود - في - ذاته - ولداته وبين الحاضر الحسي،  
وبمباراة اخرى الفردي الاختباري والخارجي ؛ في الجليل الذي  
يرفع المطلق الى ما فوق الوجودات المباشرة كافة ويحقق على هذا  
النحو تحررا ، مجردا في البدء ، يكون بمثابة الاساس للروحي.  
وان يكن المدلول المضاف عليه شكل جليل لما يتصور بعد كروحية  
عينية ، فانه يعد في الوقت نفسه انه هو الداخلية الموجودة في  
ذاتها والمرتكزة الى ذاتها والعاجزة ، بحكم طبيعتها ، من الوصول  
الى تعبيرها الحقيقي في تظاهرات متناهية .

لقد ميز كانط تمييزا مفيدا للغاية بين الجليل والجميل ،  
وما قاله في نقد ملكة الحكم (الفقرة ٢٠ وما يليها) ما يزال يحتفظ  
باهميته ، رغم كل اسبابه وإطنابه ورغم اختزاله التعمينات كافة  
الى ما هو ذاتي : اي الى ملكات النفس والمخيلة والعقل ، الخ .  
هذا الاختزال لا يمكن ، بموجب مبدئه العام ، ان يعتبر مسوؤغا  
الا من زاوية معينة : فعلى اعتبار ان كانط كان يضع نصب عينيه  
على الدوام الجليل في الطبيعة ، وجدناه يقول بالفعل ، وبصریح  
المباردة : ان الجليل ليس ملازما لاي موضوع من مواضيع  
الطبيعة ، بل هو موجود في نفسنا ، بمعنى اننا نستطيع ان نصل  
الى وعي تفوقنا على الطبيعة في داخلنا وخارجنا . انطلاقا من  
هذا يقول كانط ان «الجليل بحصر المعنى لا يمكن ان يكون ملازما  
لاي شكل حسي ، بل يطابق فقط افكار عقلنا التي تصاب بنوع  
من التنشيط وتستجيب لنداء النفس ، رغم استحالة تمثيلها  
الحسي المطابق وبسبب هذا اللاتطابق الذي يتم تمثيلها به» ( نقد  
ملكة الحكم ، الطبعة ٣ ، ص ٧٧ ) . ان الجليل بوجه عام هو  
مجهود للتعبير عن اللامتناهي ، مجهود لا يلقى في عالم  
الظواهر اي موضوع يكون اهلا لتمثيله . واللامتناهي ، بحكم  
من انه مجرد عن مجمل العالم الموضوعي ومتحول الى داخلي ،

يبقى ، من حيث هو لامتناهٍ ، غير قابل للتعبير عنه ومنبعاً دون  
اي تعبیر عنه بواسطة المتناهي .

ان المضمون الجديد الذي يتلقاه ، على هذا النحو ، المدلول  
يتيح لهذا الاخير ان يصير هو الواحد الجوهرى الذي يعارض كلية  
العالم الظاهراتي ، الواحد الذي لا وجود له ، وهو الفكر المحض ،  
الا بالنسبة الى الفكر المحض . لهذا لا يعود في استطاع هذا  
الجوهر ان يجد شكله في العالم الخارجي ، وهذا ما يؤدي الى  
زوال الطابع الرمزي . لكن لو اردنا مع ذلك ان نعطي عن هذا  
الجوهر تمثيلاً منظورياً ، لما امكنا ان نفعل ذلك الا اذا تصورناه انه  
هو القوة المحركة للاشياء طراً ، هذه الاشياء التي بها وفيهـما  
يتكشف ويتبدى للعيان ، والتي معها يعقد بالتالي اواصر علاقات  
ايجابية . لكن ما ينبغي ان تعبیر عنه هو واقع تعالي هذا الجوهر  
على الظاهرات الافرادية ، كما على مجملها ، الامر الذي لا يمكن  
ان تكون عاقبته سوى تحول العلاقة الايجابية الى علاقة سلبية  
تستلزم تظهر الجوهر من كل ما هو ظاهراتي وخصوصي ،  
وبالتالي من كل ما هو غير مطابق له ومن كل ما هو قابل  
للتلاشي والاضمحلال بالنسبة اليه .

هكذا نجدنا في مواجهة أشكال قيد التدمير من قبل عين  
المضمون الذي تعبیر عنه ، بحيث ان التعبير عن المضمون يعني في  
الوقت نفسه فناء التعبير . ذلك هو ما يميز الجليل ؛ وعليه ،  
وبدلاً من ان نرى فيه ، مع كانه ، حساً ذاتياً منوطاً بأفكار العقل ،  
ينبغي ان نتصوره بالاحرى من حيث ان مصدره كامن فسي  
المدلول المطلوب تمثيله ، تعني الجوهر الواحد والمطلق .

اما المعيار الذي سنعمده لتقسيم الفن الجليل فنستقيسه من  
العلاقة المزدوجة ، التي وصفناها للتو ، بين الجوهر من حيث  
هو مدلول وبين عالم الظاهرات .

ان الشيء المشترك بين هذين الضربين من العلاقات، الايجابي  
والسليبي ، يكمن في تسامي الجوهر فوق الظاهرات الخصوصية

التي يفترض فيها ان تستخدم في تمثيله ، بالرغم من انه لا يمكن التعبير عن هذا الجوهر الا بالظاهراتي ، على اعتبار انه ، مسن حيث هو جوهر وماهوية ، مجرد من كل شكل ، وبالتالي منبع على الحدس العيني .

لقد وجد اول تصور ايجابي للجبل تعبيرة في الفن **الحلولي** (١) ، كما يظهر إما في الهند ، وإما في زمن لاحق لدى الشعراء الاحرار والمتصوفين في فارس المسلمة ، وإما بمزيد من عمق الفكر والشعور ، في الغرب المسيحي .

في هذا الطور يتم تصور الجوهر ، طبقا لتعيينه العام ، على انه محايث لجميع اعراضه المخلوقة ، ولكن من دون ان يختزل دورها مع ذلك الى مجرد خدم **للمطلق** او مجرد زخرفة لا غرض نها غير ابراز عظمتها . بل تكون لها ايجابيتها بفضل الجوهر المحايث لها، وهذا بالرغم من ان كل خصوصية لا وظيفة لها سوى تمثيل **الواحد والالهي** الذي هي انبثاق له . وهكذا فان الشاعر الذي لا يرى ولا يعجبه من الاشياء طرا سوى هذا **الواحد** ، الذي يفنى فيه هو نفسه مع كل ما يحيط به ، يكون قادرا على ان يقيم مع الجوهر ، الذي به يربط كل شيء ، علاقة ايجابية .

في جلال الشعر العبري تحديدا تلقى مدائح سالبة لقدرة الله **الأحد** وعظمتها . فهذا الشعر يلقي محايثة **المطلق** الايجابية في الاشياء المخلوقة ، ويرى في الجوهر **الواحد** بما هو كذلك رب العالم وسيده ، بالتعارض مع سائر المخلوقات التي تعتبر ، بالقياس الى الله ، مجردة من كل قدرة وزائلة فانية . اما من

---

١ - الحلولية Panthéisme : مذهب القائلين بوحدة الوجود ، بوحدة

الله والطبيعة ، وبأن الكون المادي والانسان ما هما الا مظهران للذات الالهية . ٢٥٥

حيث تمثيل قدرة الواحد وحكمته بمواضيع طبيعية او بمصائر بشرية متناهية ، فلنا نجد هنا ذلك التشويه المفرط ، المغالى فيه الى حد البشاعة ، الذي يميز الفن الهندوسي ، بل ان جلال الله معبر عنه على نحو يبدو معه كل ما هو موجود ، بكل القه وسطوعه وعظمنه وروعته ، وكأنه جملة من اعراض نانويسة وظواهر عابرة بالمقارنة مع ماهية الله ونباته .

## - ٩ -

### حلولية الفن

حين نستخدم كلمة حلولية ، نعرض انفسنا اليوم لضروب شتى من سوء الفهم . وبالفعل ، حين نتحدث من جهة اولى عن «الكل» ، نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى الاشياء طرا ، ناظرين الى كل شيء منها في فرديته الاختبارية : فحين نكلم عن علبة ، على سبيل المثال ، يكون مقصودنا العلبة الفلانية ، بلونها الفلاني ، وبحجمها الفلاني او شكلها الفلاني . ووزنها الفلاني ، الخ ؛ كذلك الحال عندما نتكلم عن بيت ، عن كتاب ، عن حيوان ، عن طاولة ، عن كرسي ، عن غيمة ، الخ . اذن حين يزعم بعض اللاهوتيين المعاصرين ان الفلسفة تنزل «الكل» منزلة الله ، فان بطلان هذا الاتهام لا يعنى ان ينكشف على ضوء ما قلناه للتو بصدق معنى كلمة «الكل» . فمثل هذه الفكرة عن الحلولية لا يمكن ان تكون قد ولدت الا في بعض الادمغة اللثائية ، ولا وجود لها في اية ديانة ، ولا حتى في ديانة الابروكيين والاسكمر ، فما ابعدا واغربها بالاولى عن الفلسفة ! ففي ما يسمى بالحلولية لا يعنى «الكل» اجتماع عدد لا يقع تحت حصر من اشياء خصوصية ، بل يعنى

**الواحد** الجوهرى المحايث للأشياء ، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعتها الاختباري ، على اعتبار ان النبرة مشددة ، بالتالي ، لا على الخصوصي بما هو كذلك ، بل على النفس الكلية ، او بتعبير اكثر دروجا ، على الحقيقي والكامل الكامنين في هذا الخصوصي ، كما في كل خصوصي آخر .

ذلكم هو المدلول الحق للحولية ، ومن وجهة النظر هذه تحديدا سنتناولها هنا . فهذا التصور هو على الاخص تصور الشرق : تصور الوحدة المطلقة بين الالهي وبين جميع الاشياء المصهورة في هذه الوحدة . **والالهي** ، من حيث هو وحدة وكل ، لا يفرض نفسه على الوعي الا غب زوال جميع المواضيع الخصوصية التي فيها بتجلى حضوره . اذن ، فمن جهة اولى يتصورون الالهي محابسا للمواضيع الاكثر تنوعا ، في الحياة وفي الموت ، في الجبال والبحر ، الخ ، وهذا بوصفه الوجود الامثل والاكمل والاجلّ لكل الوجودات الممكنة ؛ لكن بما ان **الواحد** هو ، من جهة اخرى ، هذا وذاك وشيء آخر ايضا ، وبما انه يكمن في كل شيء ، فان كل ما هو فردي وخصوصي يبدو بحكم ذلك وكأنه زال والتفى ، اذ ان كل خصوصي ليس هو **الواحد** ، بل **الواحد** هو الذي يجمع في ذاته الخصوصيات كافة ويمتصها . فان يكن **الواحد** هو الحياة ، على سبيل المثال ، فانه ايضا الموت ، وبالتالي ليس هو الحياة وحدها ، وبهذا لا تكون الحياة او الشمس او البحر ، الخ ، هي الالهي والواحد من حيث هي حياة وشمس وبحر . لكن الاحتمالي ليس مطروحا هنا بعد ، في الوقت نفسه ، بصفته سالبا وتابعا ، كما في الجليل بحضر المعنى ؛ بل على العكس ، اذ يكتسب الجوهر بما هو كذلك ، بحكم وجوده في الاشياء قاطبة ، تابعا احتماليا وخصوصيا . لكن بالنظر ، من جهة اخرى ، الى التغيرات العديدة التي تطرا على المواضيع الخصوصية ، وبالنظر ايضا الى ان الجوهر لا يدع الخيال يحبسه

في هذا التعمين او ذاك ، بل يتنقل من واحد الى آخر ، لينفض يده منها جميعها بالتناوب ، ينجم عن ذلك ان الخصوصي هو الذي يبقى الاحتمالي الوحيد الذي يهيمن عليه الجوهر المحوّل على هذا النحو انى جليل .

ان تصورا كهذا لا يمكن ان يجد تعبيره الفني الا في الشعر ، وليس في الفنون التشكيلية التي تضع امام الانظار بصفة دائمة المحدّد والدقيق والفردى في «موجوديتها - في - الهنا» ، مع ان المفروض بالمحدد والدقيق والفردى ، على العكس ، ان يعمى ويتلاشى امام الجوهر المنضمّن في المواضيع المثلة . حيثما تند اذن الحلولية الخالصة ، فلا مكان للفنون التشكيلية من حيث هي نمط تعبير .

## - ١ -

### الشعر الهندوسي

كمثال اول على الشعر الحلولى ، سنستشهد بالشعر الهندوسي الذي انتج من هذا المنظور ، الى جانب الغرائبي ، انارا باهرة .

انطلاقا من الكلية والوحدة المجردتين ، انتهى الهندوس ، كما راينا ، الى ابتكار آلهة متميزة ، نظير تريمورتى واندرا ، الخ ، لكن بدلا من الحفاظ على معالم هذه الآلهة ثابتة ومستقرة ، محووا قسّماتها الواضحة الدقيقة ونفوا عنها كل طابع متميز ، لبحولوها من بعضها الى بعضها الآخر ، وليبادلوا اعلاها بأدناها ، وادناها بأعلاها . وهذا بحد ذاته كافٍ ليدلنا على ان الكلى هو السدى يعتبر عندهم الاساس الدائم للاشياء طرا . ولئن اظهر الهندوس ميلا مزدوجا في شعرهم ، بمبالغتهم من جهة اولى بالمواضيع



الخصوصية ليقرّبوا الشقة بينها وبين الكلّي ، رغم طابعها الحسي ، وبمعارضتهم من جهة ثانية التجريد وباتمسك بوضوح المواضيع ودقتها تمسكا سلبيا صرفا ، فان آثارهم الشعرية تغزر فسي الوقت نفسه بتمثلات حلوية خالصة يسمون من خلالها الى ابراز محاثة الالهي في المواضيع التي تظهر وتبتالي وتختفي . هذه الكيفية في تصور العلاقات بين الكلّي والخصوصي تبدو ، للنظرة الاولى ، مشابهة لتصور الوحدة المباشرة بين الفكر المحض والحسي ، هذا التصور الذي كنا التقيناه لدى الجوس ؛ لكن **الواحد والكامل** كانا يتمثلان عند هؤلاء بمنصر حسي ، هو النور ، بينما **الواحد** ، البرهمان ، عند الهندوس مجرد من الشكل ولا يندو تصورا حلوليا الا بفضل تجسده في التنوع اللامتناهي لظواهرات العالم الحسي . هاكم ، على سبيل المثال ، ما قيل في كريشنا (بهاغاناد - جيتا ٢) ، المطالعة السابعة ، ص ٤ وما يليها) : «التراب والماء والريح ، الهواء والنار ، الروح والفهم والهوية : تلك هي العناصر الثمانية لقوة كياني ؛ لكن ينبغي لك ان تعرف فيّ كائنا آخر ، كائنا اعلى واسمى ، يحيي كل ما هو ارضي ، وعليه يقوم العالم ، منه تستمد الكائنات طرا اصلها ، وكذلك هلاكها ؛ لا شيء يسمو عليّ ، كل شيء منظوم بي ، مثلما تنظم انضاد اللؤلؤ بالخيط الذي تسلك فيه ؛ انا نكهة ما هو سائل ؛ في ضياء الشمس والقمر كائن ؛ انا الكلمة المجازية في الكتب المقدسة ؛ انا الرجولة في الرجل ، الرائحة الخالصة في التراب ، الضياء في السنة اللهب ؛ انا الحياة في الكائنات جميعا ، والتأمل لدى المتنسك . القوة الحية في ما يحيا ، الضياء في ما

---

٢ - بهاغاناد - جيتا : قسم من الماهابهاراتا يعلم فيه الاله كريشنا ابيه طرق التأمل والتفاني وملاح الامال . ٩٥

يلمع ؛ كل الطبيعات التي لها وجود حق ؛ اظاهرة كانت ام غامضة ، تأني مني ؛ هي في ؛ ولست انا فيها . ان الوهم الذي تخلقه هذه الخواص الثلاث يخدع العالم فلا يتعرفني على حقيقتي ، انا الذي لا يحول ولا يتبدل ؛ لكن حتى الوهم الالهي ، المايا ، وهم يصدر عني ؛ عسر تخطيه ، لكن اولئك الذين يتبعونني يتخطونه» . ان الوحدة الجوهرية معبر عنها في هذا المقطع تعبيرا ساطعا لا لبر فيه . سواء افهما يتعلق بالحاشية في الاشياء الموجودة ام يتجاوز الفردي .

كذلك يقول كريشنا عن نفسه انه اكمل ما في الوجودات (المطالعة العاشرة ، ص ٢ وما يليها) : «انا ، بين الافلاك ، الشمس المشعة ، وبين البروج القمرية القمر ، وبين الكتب المقدسة كتاب الاناشيد ، وبين الحواس اعنفها ، وبين قمم الجبال انا ميرو ، وبين الحيوانات الاسد ، وبين الحروف حرف الة ا ، وبين الفصول الربيع المزهري ، الخ» .

لكن هذا التعداد لاكمل الكمالات ، وكذلك تغيرات الشكل البحتة التي بها يتبدى المضمون ، المائل لذاته على الدوام ، مبلغا ما بلغ الفنى الذي يوطئه له الخيال ؛ تبقى مع ذلك . وبسبب ثبات المضمون هذا وعدم قابليته للتبدل ، رتبة للغاية ، وبالاجمال خاوية ومنعمة .

## - ٢ -

### الشعر المحمدي

ترقى الحلولية الشرقية ، وعلى الاخص في شكلها الاسلامي كما صاغه الفرس ، الى مستوى اعلى من مستوى الحلولية الهندوسية وتعبير عن ذاتية اعلى .

وموقف الشاعر هنا حقيق بالملاحظة .

فهو ، اذ يسمى الى استشفاف الالهي في الاشياء المخلوقة طرا وإذ يستشفه فيها فعلا ، يتخلى عن اناه الخاص ، ليعقل في الوقت ذاته محابشة الالهي في نفسه التي تكون على هذا النحو قد انعتقت واتسع رحابها ، وهذا ما يعود عليه بالداخلية الصافية والسعادة الحرة والقبطة البهيجة التي هي من قسمة الشرقي حين يعزف عن خصوصيته ليستغرق في الازلي والمطلق ، وليطلب وبعين في ما هو موجود حضور الالهي . هذا الاستغراق فسي الالهي وهذه الحياة التي ملؤها القبطة البهيجة بمتان بأكثر من صلة الى التصوف . وينبغي ان نشيد ، من هذا المنظور ، بجلال الدين الرومي بوجه خاص ، وبذلك النعاذج الفائقة الجمال من شعره التي قدمها لنا روكرت (٢) Ruckert الذي استطاع ، بما اوتيته من قدرة رائعة على التعبير ، ان يلعب القوافي والالفاظ بكامل التفنن وملء الحرية ، على غرار اهل فارس بالذات . ان حب الله ، الذي يتماهى الانسان وإياه من خلال هجرانه اللامشروط لاناه ، بحيث لا يعود يعاين سواه اينما اجال الطرف من انحاء العالم ، اذ هو عنده المصدر والمرجع لكل ما يحيط به ويقع تحت حواسه ، اقول : ان حب الله بشكل هنا المركز الذي لا يلبث ان يتسع نطاقه ليشع في كل اتجاه .

وفي حين ان خير الاشياء واجمل الاشكال لا تستخدم فسي الجليل بحصر المعنى ، كما سنبين ذلك عما قليل ، الا على سبيل الحلية لله ، ولابراز عظمة الواحد وبهاء مجسده حين يعرض لانظارنا لكي نمجد فيه رب المخلوقات جميعا ، فان محابشة الالهي

---

٢ - فريديريك روكرت : شاعر ومسنشرق الماني، له اشعار وطنية ولغائية،

فضلا عن ترجماته الشعرية من الفارسية (١٧٨٨ - ١٨٦٦) . (٢)

في الاشياء في المذهب الحلولي ترفع ، على العكس ، العالم السم الارضي . الطبيعي والانساني ، الى مصاف قوة مستقلة . فحضور الالهي في ظاهرات الطبيعة وفي الشؤون الانسانية يحيي هذه وتلك ويبث فيها الروحية من دون ان تكف عن ان تكون ما هي كائنة عليه ، ويخلق على هذا النحو علاقة فريدة بين الحس الذاتي ونفس الشاعر ، من جهة اولى . وبين الاشياء التي يتغنى بها ، من الجهة الاخرى . وبفضل حس العظمة هذا الذي يفهم النفس ، تبقى هذه الاخيرة ، وقد تفتحت وعظمت ، في حال من الهدوء والحرية والاستقلال ، وتحقق من خلال وحدة هويتها هذه مع ذاتها ، وبقوة الخيال ، اتحادها الهادي ايضا مع نفس الاشياء ، وتنمهي بفرح مع اشياء الطبيعة ، مع ما كل ما هو جدير بأن يسبح بحمده ويحب . صحيح ان الداخلية الرومانسية للمواطن والمشاعر في الغرب تنطوي على تمادٍ ، لكنها بالاجمال ، وعلى الاخص في الشمال ، تعبئة ، مفتقرة الى الحرية وحارثة ، او اذا كانت اكثر ذاتية ، تلبث متجمعة على ذاتها ، مما يجعلها انانية وسريعة الانجراس . واكثر ما تلقى هذه الداخلية الكئيبة والسقيمة في الاغاني الشعبية للشعوب الهمجية . لكن الشرقيين ، وعلى الاخص الفرس المسلمين ، لا يعرفون سوى الداخلية الحسرة والسعيدة . فهم يتخلون بلا تحفظ وبملاء الفرح عن اناهم لله او لكل ما يستاهل التسبيح والتمجيد ، لكنهم يحافظون ، حتى في هذا التخلي ، على جوهريتهم الحرة ، حتى ازاء العالم المحيط . هكذا نرى حرارة الحب تتفتق عن غنى لا ينضب له معين نفسي الصور البراقة الرائعة ، الناطقة بالفرح والجمال والسعادة ، المعبرة عن عواطف تنشد التفتح بغبطة ما بعدها غبطة . وحين يتألم الشرقي ويتقلب على فراش الشقاء ، يرى في اله وشقائه قرارا لا يرد للاقدار ، ويحافظ على كامل وثوقه بنفسه ، من دون ان يساوره شعور بالخور والسقم والضنى ، ومن دون ان

يسمح للأفكار السود بأن تستحوذ عليه . ان اشعار حافظ (٤) فيها ما فيها من الشكوى من الحبيبة ، الخ ، لكنه يبقى ، حتى في الألم والتوجع ، لامباليا مثله في السعادة . يقول في احدى قصائده :

اعترافا بالجميل ، ولان  
حضور الصديق يبهجك  
احترق في الألم كشمعة  
وكن مسرورا .

ان الشمعة تتعلم كيف تضحك وتبكي ؛ تضحك بضيائها  
الفرح من خلال اللهب ، بينما تذوب بدموعها الساخنة ؛  
وباحتراقها تنشر ضياء يبهج الانفس . وكذلك هو الطابع العام لكل  
هذا الشعر .

الازهار والاحجار الكريمة ، الورد والهزار : هي اكثر الاشياء  
التي تتردد في صور الشعراء الفارسيين . وغالبا ما يمثلون  
الهزار وكأنه خطيب الورد . فحافظ ، مثلا ، كثيرا ما يتكلم عن  
حياة الورد وحب الهزار : «يا سلطنة الجمال ، يا وردة ، كوني  
كريمة ولا تردي حب الهزار» . ويتكلم عن هزار روحه بالذات .  
اما نحن ، فحين نتكلم في اشعارنا عن الورد والهزار والخمر ،  
الخ ، فاننا نتكلم عنها على العكس بطريقة اكثر ثرية بكثير ؛  
فالوردة عندنا حلية ، وقالنا يقول : «مكمل بالورد» ؛ او حين  
نصفي الى تفريد الهزار ، يخامرنا شعور بالتعاطف والتحنان ؛  
وحين نحتسي الخمر ، نقول اننا نفعل ذلك لنطرد همونا .  
وبالمقابل ليست الوردة عند الفرس لا حلية ولا صورة ولا رمزا ،

---

٤ - شمس الدين محمد حافظ : شاعر فارسي غنائي ، له قصائد رائعات  
في الحب ، جمعت اشعاره في ديوان يعرف باسم «ديوان حافظ» (١٣٢٠ -  
١٣٨٩) . م

بل تبدى للشاعر وكأنها كائن حي ، كأنها الخطيبة الحية ،  
فيستفرق بكامل روحه في نفس الوردة .

هذه القصائد من حلولية باهرة نلفاها من جديد في الشعر  
الفارسي الحديث . فقد تحدث مؤخرًا السيد فون هامر  
Hammer ، مثلاً ، عن قصيدة بعث بها الشاه في عام ١٨١٩ ،  
مع بضع هدايا أخرى ، الى الامبراطور فرانسوا (٥) . وقد  
تضمنت في ستة وثلاثين الف بيت مزدوج من الشعر قصة مآثر  
الشاه الذي أطلق اسمه بالذات على شاعر البلاط .

ويبدو ان غوته ذاته ، بعد ان بدأ شبابه بقصائد كئيبة  
ارتفعت فيها مشاعره الى اعلى درجة من التركيز ، رجع لديه  
الليل ، لما تقدم به العمر ، الى ذلك الصفو الكبير اللامبالي ؛ وحتى  
عندما طرق ابواب الشيخوخة ظل منفتحاً على إلهام الشرق ،  
محافظاً على فورة دمه الشعرية ، ودل ، حتى في مجادلاته  
ومناظراته ، على حرية في العاطفة لامبالية كانت بالنسبة اليه مصدر  
سعادة لامتناهية . وما اشعار ديوانه الغربي - الشرقي باشعار  
متكلفة ، كما لم نعلمها مناسبات اجتماعية عديمة الاهمية ، بل هي  
فيض حر لعاطفة غير مكبله بأي قيد :

لآلئ الشعر  
التي سفحها موج هواك الهائج  
على شاطئ الحياة المقفر  
التقطيها برشاقة  
باناملك المشيقة  
المحلة بجواهر الذهب .

---

٥ - هو فرانسوا الثاني : من مواليد فلورنسا ، امبراطور جرمانى بين  
١٧٩٢ و ١٨٠٦ ، ثم امبراطور النمسا الوراثى بين ١٨٠٤ و ١٨٣٥ ، حيث بدأ  
يعرف باسم فرانسوا الاول (١٧٦٨ - ١٨٣٥) . "م"

ويقول مخاطبا حبيبته :

خديها

ضميها حول عنقك

على جيدك

انها فطرات غيث من الله

نضجت في صدفة خفية .



ما كان للشاعر ان ينظم هذه الاشعار لو لم يكن له عقل  
شمولي ، واثق من نفسه ، قادر على التصدي للعواصف جميعا ،  
ولو لم يتميز بعمق المشاعر وفتوتها وب :

عالم من اندفاعات حيوية

نرهض سلفا في توترها وامتلأها

بحب الليل ،

بنغريد النفس المثل .

- ٣ -

### العلم الروحاني المسيحي

ان العلم الروحاني كما تكون في حضن المسيحية ، مكتسبا  
بطابع اكثر ذاتية ، يرى الى الوحدة الحولية من منظور الذات  
التي تشعر باتحادها بالله وتحس بحضور الله في الوعي الذاتي .  
ولن استشهد هنا الا بمثال واحد ، هو مثال انجيلوس سيليزيوس  
الذي عبر بقوة صوفية رائعة ، وبجراحة مرموقة ، وبعمق تصور  
واحساس ، عن حضور الله في الاشياء ، عن اتحاد الانا بالله ،

واحد الله بالذاتية البشرية . وبالمقابل ، تلج الحلوبة الشرقية  
اكثر على تصور جوهر واحد في الظاهرات جميعا ، وعلى تخلي  
الذات عن اناها ، مما يتيح لوعيها ان يتوسع فيتخطى حدود  
الحياة العادية ، ومما يتيح لها هي ذاتها ان تصل ، وقد انعتقت  
اتم الانعتاق من العالم المتناهي ، الى سعادة الانحلال وغبطة  
الذوبان في عالم كبير عظيم .

- ٢ -

## فن الجليل

الجوهر الوحيد الحقيقي هو ذاك الذي يؤلف مدلول الكون  
باسره ، والذي بصفته هذه يتصوره التصور . والحال انه ليس  
للتصور ان يتصوره جوهر الا بقدر ما ينعق من حاضر الظاهرات  
القلب وواقعها ليؤكد استقلاله عن العالم المتناهي . وانما عندما  
تصور الله متجردا من الشكل ولا ماهية له سوى الماهية الروحية  
المحض ، بالتعارض مع العالم والطبيعة ، نعتق الروحي من كل  
رباط له بالحسي والطبيعي ونحرره من إسار الوجود المتناهي .  
غير ان الجوهر المطلق ، وهذا بعكس التصور الذي هو موضع  
اهتمامنا هنا ، يحافظ على بعض العلاقات مع العالم الظاهراتي  
بعد ان يكون قد انسحب منه ليركز ذاته على ذاته . وههنا  
العلاقات سلبية الطابع ، بمعنى ان العالم في مجمله ، ورغم عدد  
ظواهراته وقوتها وكبرها ، مطروح بصراحة ووضوح على انه ،  
بالقياس الى الجوهر ، عنصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع  
لله وفي خدمة الله . العالم منصوّر اذن كتجلٍ لله ، والله  
بدانه هو الراهة التي بفضلها يتمتع المخلوق - رغم انه لا حق له



بذاته في الوجود - بالوجود ويؤكد ذاته ؛ لكن وجود المتناهي وجود بلا جوهر ، والخلقة عاجزة وفانية في مواجهة الله ، وبذلك يتجلى ايضا في الرافة عدل الخالق الذي ان كان يظهر للعبان من جهة اولى عجز ما هو سالب في ذاته ، فانه من الجهة الثانية يجعل الجوهر يبدو وكأنه وحده المحبو بالقوة . وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطي الفن ، متى ما وضع يده عليه ليتخذها اساسا لمضمونه ولاشكاله على حد سواء ، طابعه الجليل بحصر المعنى . وبالفعل ، يخلق لنا ان نميز بين جمال المثال وبين الجليل . فالواقع في المثال مشرب بالداخلية ، بحيث يقوم بين الطرفين تطابق امثل يكون لتداخلهما وتنافذهما بمثابة العلة ؛ اما في الجليل ، على العكس ، فان الخارجي ، الذي فيه يتجسد الجوهر ، يشغل مرتبة ادنى ويؤدي دورا تابعا بالقياس الى الجوهر ، علما بان هذه الدونية وهذه التبعية هي الشرط الينيم المطلوب كيما يمكن لله ، المتجرد من الشكل والذي لا سبيل الى التعبير عن ماهيته الايجابية عن طريق ما هو دنيوي ومتناه ، ان يجد مع ذلك تعبيرا منظورا في عمل فني ما . ان المدلول فسي الجليل يحتل مكانة الصدارة ، والاستقلال الذي يتمتع به يجعل كل الخارج في حالة تبعية تامة له ، بمعنى ان الخارج ، بدل ان يحتوي الداخلي ويشف عنه ، لا يمثل هذا الداخلي الا متجاوزا له ، منخطيا اياه .

في الرمز ، كان الشكل هو الذي يلعب الدور الرئيسي . وكان الفرض منه ان يكون له مدلول ، ولكن من دون ان يكون في مقدوره التعبير عنه كامل التعبير . اما الان فان المدلول بكل جلاله يهب لمعارضة هذا الرمز ومضمونه اللامتمايز ، ويفقد العمل الفني تعبيرا عن الماهية الخالصة ، المتصورة على انها هي التي تعطي كل شيء من الاشياء مدلولاً ؛ ومن ثم فان عدم التطابق بين المدلول والشكل الذي كان السمة المميزة للرمز بما هو كذلك

يغدو الان عدم تطابق بين مدلول الله الذي يتظاهر على امتداد الواقع وبين عين هذا الواقع الذي يتجاوزه ويسيطر عليه . وليس للعمل الفني الا ان يعبر عن هذا المدلول ، بكل ما ينطوي عليه من جلاء ، وبذلك يظهر للعيان كل ما في الله من جلال . وعليه ، ان يكن مباحا لنا وصف الفن الرمزي بأنه مقدس ، وذلك بقدر ما يتخذ من الالهى مضمونا لابداعاته ، فان فن الجليل بالمقابل يمكن ان يعتبر فنا مقدسا بالتعريف ، فنا مقدسا لا غير ، لان رسالته الوحيدة ان يمجّد الله .

ان مضمون فن الجليل ، اذا ما نظرنا الى مدلوله الرئيسي في مجمله ، يبدو اكثر محدودية ايضا من مضمون الفن الرمزي بحصر المعنى ، هذا الفن الذي لا يتخطى الصبو الى الروحي والذي يقيم تيار مبادلات دائما بين الطبيعي والروحي ، إما بعزوه الى المواضيع الطبيعية مدلولاً روحياً ، وإما بإشغافه عن الطبيعي من خلال الروحي .

هذا النوع من الجليل ، في تعيينه الاول والبدائي ، هو السمة الرئيسية للتصور العبري وشعره المقدس . فهنا ، حيث يتعذر رسم صورة عن الله كافية بقدر او بآخر ، لا مكان للفنون التشكيلية : فمثل هذا التصور لا يمكن التعبير عنه الا بالكلمات ، اي بالشعر .

هاكم ما يكشفه لنا تمحيص اكثر عمقا لهذه المرحلة من تطور الفن .

## - ٩ -

### الله خالق العالم وسيد

ان المضمون الاعم لهذا الشعر هو الله ، سيد العالم الذي هو

في خدمته ، الله ، الذي بدل ان يتجسد في العالم الخارجي ، انسحب منه ليؤوب الى وحدته المتوحدة . وعليه ، فان ما كان في الرمزي بحصر المعنى ما يزال ملتثما وملتبسا ، ينشطر هنا الى مظهريه الاثنين كموجودية - في - ذاتها مجردة لله وكوجود عيني للعالم .

ان الله ذاته ، من حيث هو تلك الموجودية - ل - ذاتها المحضة للجوهر ، هو بلا شكل ، ولا يمكن على اساس هذا التجريد تظهيره للخارج على نحو منظور . اذن فما يستطيع الخيال تحقيقه في هذه المرحلة ليس هو المضمون الالهي فسي ماهويته المحضة ، لان هذه الماهوية لا تسمح للفن بان يمثلها في شكل مطابق ، وذلك ما دام المضمون الوحيد الباقي هو مضمون علاقات الله بالعالم المخلوق من قبله .

الله هو خالق الكون . هذا هو اتقى تعبير عن الجليل . فلال مرة تختفي ، بالفعل ، فكرة التناسل ، فكرة الولادة الطبيعية الحرف الاشياء في قلب الله ، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل قوة وسلطة روحيتين . « قال الله للنور : كن ، فكان ! » : ذلك هو المثال النموذجي للجليل ، كما كان اوضح لونجينيوس (٦) . ولا ريب في ان الرب السيد ، الجوهر الواحد يتظهر للخارج ، لكن تظهيره يأتي في منتهى النقاء ، لاجسديا ، اثيريا : انه الكلمة ، المعبرة عن الفكر بوصفه قوة روحية ، بأمرها يسقط للحال كل ما هو موجود في حال من طاعة خرساء .

بيد ان الله لا ينتقل الى هذا العالم المخلوق وكأنه بالفعل

---

٦ - لونجينيوس : فيلسوف افریقی ومستشار الملكة زنوبيا في تدمر ، عزى اليه خطأ «مبحث الجليله» الذي ترجمه بوالو. اعدمه الامبراطور اورليانوس لتشجيعه زنوبيا على التخلص من الوصاية الرومانية (٢١٢ - ٢٧٢) . ٩٢٠

واقعه : بل يبقى حبس ذاته ، من دون ان تتولد عن هذا الانفصال ثنائية ما . وآية ذلك ان ما هو خارجي هو صنيعه الذي لا يتمتع بأي استقلال عنه ، وهو لا يوجد الا ليكون شاهدا على حكمته ، على رافته وعدله . ان الواحد رب الكل ؛ هو ليس حاضرا في اشياء الطبيعة ؛ لكن اشياء الطبيعة هذه ما هي الا اعراض عاجزة ، وافصى ما في مستطاعها ان تنم عن ظاهر المامية ، بدل ان تكون نظايرها الحقيقي .

## - ٢ -

### العالم المتناهي والجرد من صفة الالهية

ما دام الله الواحد مفصولا على هذا النحو عن عالم الظاهرات العينية ومثبنا في ذاته ، وما دام العالم الخارجي ، من جهته ، متعينا على هذا النحو كعالم متناه وتناوي المنزلة ، فان عالم الطبيعة وعالم الانسان يصير لهما من الان فصاعدا مقصد جديد : تمثيل الالهى للكشف بمزيد من الجلاء عن تناهيهما بالذات .

واول ملاحظة يمكن لنا الافصاح عنها في وضع كهذا هو ان الطبيعة والشكل الانساني يظهران للمرة الاولى فارغن من الالهية ، متلبسين مظهرنا نثريا . يروي الاغريق انه فيما كان ابطال بعثة الارغوت (٧) يجتازون مضيق هلسبوت (٨) . اذا

---

٧ - الارغوت : في الميتولوجيا الاغريقية ، مفارمون ابطال ركوا السفينة «ارغوه» بامرة جاسون للظفر بالجزء الذهبية من مملكة كولخيدا . «م»

٨ - هلسبوت : الاسم الاغريقي لمضيق الدردنيل . «م»

بالصخور ، التي كانت حتى ذلك الحين تتقارب وتتباعد بالتناوب محدثة جلبة عظيمة ، تتجمد على حين فجأة ، وكان جذورها قد تثبتت الى الابد . وكذلك الحال في شعر الجليسل المقدس : فالعالم المتناهي يكون ، بالقياس الى الكائن اللامتناهي ، متجمدا في تعيينه العقلاني ، بينما لا شيء يبقى في مكانه في التصور الرمزي ، على اعتبار ان المتناهي يمكن له في هذا التصور في كل لحظة وأن ان ينحول الى إلهي ، كما ان الالهي ، من جهة اخرى ، يمكن له بما هو كذلك في كل لحظة وأن ان ينزل في المتناهي . وعندما تنتقل ، على سبيل المثال ، من شعر الهند القديمة الى العهد القديم (٩) ، نجد انفسنا قد انتقلنا في الحقيقة الى صعيد آخر يترأى لنا فيه اننا في وسط مألوف لدينا ، مهما تكن الاوضاع والاحداث والاعمال والشخصيات الموصوفة فيه غريبة ومختلفة عن اوضاع عصرنا واحداثه واعماله وشخصياته . فمن عالم اختلاط وهذيان تنتقل الى اوضاع ونعائين وجوها تبدو لنا طبيعية تماما ، ولا نلاقي اية منقعة في تفهم قسَماتها النبوية الواضحة ، الدقيقة ، المطابقة للحقيقة .

في هذا التصور الذي لا يتدخل في المسار الطبيعي للأشياء والذي يدع قوانين الطبيعة تفعل فعلها ، تعلن المعجزة لأول مرة عن ظهورها . فكل شيء في نظر الهندوسي معجزة ، وبالتالي لا شيء يبعث على العجب والدهشة . وفي جو تتمزق فيه في كل لحظة الروابط المنطقية ، ولا يبقى فيه شيء في مكانه او يحافظ على شكله ، ليس ثمة من معجزة ممكنة . وبالفعل ، ان العجيب المدهش يفترض وجود الوعي الصاحي العادي وتسلسل الظاهرات المنطقي ؛ وحدث انقطاع في هذا التسلسل المنطقي الشائع بفعل

تدخل قوة عليا هو وحده الذي يتمخض عما يسمى بالمعجزة . لكن لا يمكننا ان نقول ان المعجزات تشكل التعبير النوعي حقا عن الجليل ، اذ ان التقصان العادي لظواهر الطبيعة ، مثله مثل تلك الانقطاعات ، هو من فعل ارادة الله وانصباع الطبيعة .

الجليل يحصر المعنى يكمن اذن في ان العالم المخلوق يظهر في جملته ، بموجب هذا التصور ، مناهيا ، محدودا . لا قوام له بوسائله الذاتية ولا يدين باستقراره لذاته : انما ينبغي ان يعتبر تكملة لا وجود لها الا لتشهد على عظمة الله ومجده .

## - ٣ -

### الفرد الانساني

في هذا الاعتراف ببطلان الاشياء ، في هذا الإجلال والتمجيد لله يلقي الفرد الانساني، في هذا الطور ، سعادته وعزاه وتلبيته .

وتقدم لنا المزامير من هذا المنظور امثلة كلاسيكية على الجليل الحق . فهي في كل عصر وزمان نموذج يعبر . بسام باهر آسر ، عما يجده الانسان في تمثله الديني لله . فلا شيء في هذا العالم مباح له ان يصبو الى الاستقلال . اذ كل ما هو موجود انما هو موجود بقوة الله وليس لوجوده من غاية سوى الشهادة على مجد الله ، وكذلك على البطلان الجوهري للعالم . وعليه . حين نرى الخيال متفرقا في عملية توسيع داخلي للجوهريّة ، من خلال مذهب الحلولية ، لا يبقى لنا من خيار الا ان نتأمل ونعجب بتسامي النفس التي تنفض بدنها من كل شيء كي تجهر بمجد الله وحده . والمزموذ الرابع بعد المئة هو ، من وجهة النظر هذه ، من اعظم المزامير وقعا في النفس : « يارب الهي قد عظمت مجدا ، وجلالا لبست . اللابس النور كثوب ، الباسط السموات

كسجادة» ، الخ . ان النور والشمس والسحب واجنحة الريح ليست شيئا في ذاتها وبحد ذاتها ، بل هي محض رداء خارجي ، واسطة او رسول في خدمة الله . ويعقب ذلك تسبيح بحكمة الله الذي خلق كل شيء بحسبان : العيون التي تنفجر في الابدية ، المياه التي تسيل بين الجبال وفوق القمم التي فيها تسكن طيور السماء المفردة بين الافنان ، والعشب والخمر الذي ينعش قلب الانسان وارز لبنان الذي الرب غرسه ، والبحر الذي تسبح فيه حيتان بلا عد خلقها الله لتلعب فيه . وكل ما خلقه ، الله حافظ له . لكنك «تحجب وجهك فرناخ الخلائق ، تنزع ارواحها فتموت والى ترابها تعود» . ويصف المزمور التسعون ، وهو «صلاة لموسى رجل الله» ، بقوة تعبيرية اكبر رقة حال الانسان وسرعة عطبه : «ترجع الانسان الى غبار وتقول ارجعوا يا بني آدم .. جرفتهم كالسيل ، فكانوا كسبات ، كعشب في الفداة يذبل ، يحصد صباحا فيبيس مساء . بغضبك صرنا من الفانين ، وبسخطك سنفادر مكرهين هذا العالم ذات يوم» .

بفكرة الجليل يرتبط اذن لدى الانسان الاحساس بتناهيته وبالبهوة التي لا قرار لها التي تفصله عن الله .

لكن فكرة **الخلود** تبقى في بادىء الامر غريبة عن تصور الجليل هذا ، لان هذه الفكرة تفترض ان الانا الفردي ، النفس ، الروح الانساني يوجد في - ذاته - ولذاته . اما في الجليل ، فان **الواحد** هو وحده غير القابل للفناء ، وكل شيء ، بالقياس اليه ، خاضع للولادة والزوال ، ومعدود متناهايا وغير حر .

من هذا التصور يولد الاحساس ب**معاودة** الانسان امام الله . فالتسامي الى الله يقوم اصلا على خشية الرب وعلى الارتعاد امام غضبه ؛ والالم الذي يسوط الانسان بسوطه ، احساسا منه بهشاشته وسرعة عطبه ، يجد ترجمته المؤثرة في الانين والشكوى والانتحاب والمويل الذي يمزق نياط القلوب والذي من عمق اعماق الانسان يندفع نحو الله .

اما حين يستسلم الانسان ، على العكس ، لتناهيه ، ويقنع به ، ويستقر به مقامه فيه ، فان هذا التناهي المرام والمقصود يظهر عندئذ بصفته الشر الذي هو ، من حيث هو شر وخطيئة ، خاصة الطبيعي والبشري ، وغريب بالتالي عن الجوهر المائل على الدوام لذاته غربة الالم والسلبى عنه .

بيد ان هشاشة الانسان بالذات تجعله في موقف حـر ومستقل . فمن ارادة الله الهادئة والحازمة ومن قراراته تنبع بالنسبة الى الانسان الشريعة ، من جهة اولى ، وينطوي إجلال الله بالنسبة الى الانسان ، من جهة ثانية ، على تمييز واضح وكامل بين الانسان والالهى ، بين المتناهي والمطلق ، بحيث ان الذات هي عينها التي تغدو قادرة على الفصل في الخير والشر وعلى الاختيار بينهما . وعلى هذا النحو يعلو مقام الانسان في نظر نفسه . والفرد ، برضوخه للشريعة التي انزلها الله ، يضيف على علاقاته بالله طابعا ايجابيا ، ثم لا يلبث ان يدرك ان كل الجانب السلبي من حياته وآلامه وأوصابه انما هي عاقبة تمرده على الشريعة ، بينما الجانب الموجب من حياته ورغد عيشه وافراحه ومسراته هي ثمرة انصياعه للشريعة . العقاب او الامتحان في الحالة الاولى ، والمكافأة في الثانية .



## الفصل الثالث

### الرمزية الواعية في الفن التشبيهي

خلافا للرمزية اللاواعية بحصر المعنى ، يبرز الجليل للعيان ، من جهة أولى ، انفصالا بين المدلول المعروف ، في أعماق ما فيه ، وبين تظاهراته الخارجية ، ويبرز من الجهة الثانية عدم تطابق ، مباشرا او غير مباشر ، بين المدلول وتظاهراته ، على اعتبار ان المدلول ، من حيث هو الكلي ، يتجاوز الواقع وخصوصياته . لكن المضمون بحصر المعنى ، اي الجوهر العام للأشياء طرا ، ما كان من الممكن ان يغدو ، في الخيال الحلولي وفي ابداعاته الجليظة ، قابلا للادراك بمنأى عن كل علاقة بتعبير خارجي ما ، ولو كان غير

مطابق لماهيته . بيد ان هذه العلاقة كانت تؤلف جزءا من الجوهر ذاته الذي يجد في سالبية اعراضه الدليل على حكمته ورافته وقوته وعدله . لهذا تبدو العلاقة بين المدلول والشكل ، هنا ايضا ، بصورة عامة على الاقل ، على انها هي الاساسية والضرورية ، بمعنى ان المدلول والشكل لم يقدوا بعد خارجيين بالنسبة الى بعضهما بعضا . لكن هذه الخارجية ، التي لا توجد الا في ذاتها ان جاز القول في الفن الرمزي ، تظهر للبيان على نحو سافر في الاشكال التي علينا ان ندرسها في هذا الفصل الاخير المفرد للفن الرمزي . وبوسعنا ان نطلق على هذه الاشكال

اسم **الرمزية الواعية** ، او بتعبير ادق اسم **الفن التشابهي** . ينبغي بالفعل ان نفهم بالرمزية الواعية الرمزية التي لا تعي المدلول فحسب ، بل تصدر على نحو صريح على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجي . والمدلول المعبر عنه على هذا النحو لا يتبدى جوهريا في الشكل المعطى له ، كما الحال في الجليل . والعلاقة القائمة بين المدلول والشكل لا تعود ، كما في الطور السابق ، علاقة يكمن تبريرها ، عند الاقتضاء ، في المدلول ذاته ، بل تسمي علاقة عرضية بحتة ، يكمن مصدرها في ذاتية الشاعر ، في الطريقة التي يتناول بها او يعمق موضوعا خارجيا ، في حيوية قريحته وارابته وقدرته على الابتكار . وفي مقدوره عندئذ ان يجعل نقطة انطلاقه اما ظاهرة حسية يعزو اليها مدلولاً روحيا ، واما فكرة او تمثلا داخليا حقيقيا او نسبيا ، يضفي عليه شكلا مجازيا ، او في مقدوره ايضا ان يقيم علاقة بين صورتين تعييناتهما متماثلة تقريبا .

هذه الكيفية في الربط بين المدلول والشكل تختلف اذن باديء ذي بدء عن الرمزية الساذجة واللاواعية بكون اللات تصرف الطبيعة الباطنة للمدلولات التي اختارتها كمضمون ، وكذلك الطبيعة الباطنة للظواهر الخارجية التي تستخدمها على سبيل

التشبيه بغية تجسيد المضمون عينا ، وبكونها تقارب بين تلك المدلولات وهذه الظاهرات عن سبق نية واعية . لكن الفسارق الحقيقي بين هذه الرمزية الواعية وبين الإبداعات الجلية يكمن في الواقعة المألوية : فمن جهة أولى - أن يكن العمل الفني في الرمزية الواعية هو بذاته الذي يبرز للعيان الانفصال والتغارب معا بين المدلولات وأشكالها العينية ، فمن الجهة الثانية لا يعود المطلق هو المأخوذ كمضمون ، بل بدلا منه مدلول معين ومحدد . وينجم عن ذلك أن العلاقة التي تمثل لانظارنا لا تعود هي عين العلاقة القائمة في الجليل ، وأنه بالرغم من الانفصال المرام بين المدلول بحصر المعنى وبين تحقيقه الخارجي تقوم بين الاثنين مع ذلك علاقة لها ، في قلب التشابه الواعي ، مفاعيل مماثلة لتلك التي كانت الرمزية اللاواعية تسعى إلى الحصول عليها على طريقتهما .

أما فيما يخص ، في هذه الشروط ، المضمون ذاته ، ففي استطاعتنا القول أن المطلق لا يعود هو الذي يشكل مدلوله الراجع الكفة . فبفعل الفصل بين الوجود العيني وبين المفهوم ، وبنتيجة المقاربة بينهما معا ، ولو على سبيل المشابهة ، يدخل الوعي الفني ، حال قبوله بهذا الشكل المعطى أو ذاك بوصفه الشكل الأخير والانسب ، في دائرة **المتناهي** ؛ وبذلك لا يعود للمدلولات الممثلة ، بحكم اقتباسها من معين هذه الدائرة ، من صلة بالمطلق بوصفه المدلول الأساسي للأشياء طرا . وهذا بينما كانت الأشياء جميعا تستمد ، في الشعر المقدس ، مدلولها من الله ذاته ؛ فالأشياء كلها ، خارجا عنه ، فانية ولا موجودة . ولكن كيما يمكن للمدلول أن يجد في ما هو محدود ومتناه في ذاته صورة تشبهه أو بينه وبينها تشابهات ، فلا بد أن يكون هو عينه محدودا ، وعلى الأخص أن الصورة ، على كونها خارجية بالنسبة إلى الموضوع ومختارة من قبل الشاعر عسفا ، تظل تعتبر ، في المرحلة موضع دراستنا هنا ، بحكم مشابقتها للمضمون ، مطابقة له نسبيا . أما الجليل فلا يبقى منه في الفن التشابهي سوى

معلم واحد : فكل صورة ، بدل ان تكون تمثيلا مطابقا للمضمون ، هي محض تمثيل تشابهي .

ان الفن ، القائم على نمط الترميز هذا ، يؤلف من جهة اولى ، وللاسباب التي عددناها ، نوعا ثانويا ، وذلك حين يشكل العمل الفني ، المصمم والمنفذ وفق هذا المبدأ ، كلا واحدا لا يعدو شكله ان يكون نقلا او نسخا وصفيا لموضوع حسي مدرك ادراكا مباشرا او لفكرة نثرية ، متميزة بجلاء عن المدلول ؛ ومن الجهة الثانية ، ان هذه الطريقة التشابهية لا يمكن ان يكون لها من وظيفة في الاعمال الفنية المنفذة من مادة واحدة والمؤلفة كلا واحدا لا يقبل القسمة سوى ان تحول هذه الاعمال عرضا الى وسيلة زخرفة وزينة ثانوية ، كما في حال آثار الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي .

اذا ما راينا اذن في هذه المرحلة تراكبا للمرحلتين السابقتين ، بمعنى انها تنطوي على الانفصال بين المدلول والواقع الخارجي ، المميز للجليل كما راينا ، وفي الوقت نفسه على تلميح ، بوساطة ظاهرة عينية ، الى مدلول اعم وتقريبي ، كما في الفن الرمزي بحصر المعنى ، فمن الخطأ ان يستنتج بعضهم من ذلك اننا نعد هذا التراكم شكلا فنيا اعلى . بل نحن نرى فيه ، على العكس ، تصورا يفتقر الى السمو ، وان اتسم بالوضوح والجلاء ؛ نرى فيه فنا ذا مضمون محدود ، وذا شكل نثري بقدر او بآخر ؛ فنا بهجر الاعماق المليئة بالاسرار للرمز بحصر المعنى ، كما بهجر ذرى الجليل ، ليستقر في الوعي العادي ، الوعي اليومي .

اما فيما يتعلق بتقسيم هذه الدائرة تقسيما اكثر دقة ، فاننا نلاحظ بوجه عام ان المدلول يلعب الدور الرئيسي في هذا التمايز التشابهي الذي يكون فيه للمدلول وجود في ذاته كمقدمة يسبق عليها شكل حسي او مجازي ، بينما لا يعتبر الشكل سوى محض رداء خارجي ؛ كما نلاحظ من جهة اخرى ان المدلول تارة ،

والشكل طورا ، هو الذي يعطى مكانة الصدارة ويعتمد كنقطة انطلاق . وعلى هذا المنوال ، ترانا نواجه تارة الشكل ، الممثل بحدث او بظاهرة خارجية ، مباشرة ، طبيعية ، تتضمن تلميحاً الى مدلول عام ، وطورا المدلول بما هو كذلك ، المدلول الذي يتم اختيار شكل له من المحيط الخارجي .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، تمييز طورين رئيسيين .

أ - في الطور الاول نجد ان الظاهرة العينية ، سواء اقترنت من معين الطبيعة ام من معين الاحداث والحوادث والاعمال البشرية ، هي التي تشكل ، من جهة اولى ، نقطة الانطلاق ، ومن الجهة الثانية الجانب الاساسي والمهم من التمثيل . صحيح ان الظاهرة غير مستخدمة الا بسبب المدلول العام الذي تتضمنه او تستتبعه ، وانها غير مفصلة الا بقدر ما تكون هناك ضرورة لبلوغ هدف محدد وهو جعل هذا المدلول قابلاً للادراك بواسطة موقف او حدث قريبين منه بقدر او بآخر ؛ لكن التشابه المقام على هذا النحو بين المدلول العام والحالة الفردية لا يقدم نفسه بعد على نحو صريح سافر كنتاج للنشاط الثاني ، كما ان التمثيل برمته ، بدل ان يقدم نفسه كما هو ، اي كمحض زينة ، يدعي انه يمثل كلا واحداً ، عملاً مستقلاً ، لا حاجة به الى اية حلية او زينة . والانواع التي تدخل في هذا الباب هي : الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، الحكاية الحكمية ، القول السائر ، الامساخات .

ب - الطور الثاني هو ذاك الذي يحتل فيه مكانة الصدارة المدلول ، بينما لا يشكل التمثيل العيني سوى وسيلته واداته ، المجردة من كل استقلال ، التابعة مطلق التبعية للمدلول ، مما يبرز بمزيد من الجلاء العصف الكامن وراء اختيار صورة بعينها ، دون سواها ، على سبيل التشابه . ونمط التمثيل هذا لا يؤدي في غالب الاحيان الى ابداع اعمال فنية مستقلة ، ولا بد ان يكتفي باندماج اشكاله ، وكانها من مرتبة ثانوية ، بتشكيلات فنية اخرى . والانواع الرئيسية التي تدخل في هذا الباب هي : اللفر ،

الرموزة ، الاستعارة ، الصورة والتشبيه .

جـ - ثالثا ، يسعنا ان نذكر ايضا ، على سبيل الاضافة ، الشعر التعليمي والشعر الوصفي . وبالفعل ، يبرز هذان النوعان للعيان الطبيعة العامة للموضوع ، كما تتصورها ملكة الفهم النيرة ، من جهة اولى ، ووصف تظهيرها العيني من الجهة الثانية ، وبفعلان ذلك على اساس استقلال طبيعة الموضوع العامة هذه عن تظهيرها . وهكذا نواجه هنا انفصالا نهائيا بين العناصر التي يؤلف اجتماعها وانصهارها الحقيقي الشرط اللازم لابداع اعمال فنية حقيقية .

ان من نتيجة الفصل بين هذين العنصرين من عناصر العمل الفني انضواء جميع الاشكال التي تندرج في هذا الباب ، او جميعها تقريبا ، تحت لواء فن الكلمة ، على اعتبار ان الشعر هو وحده القادر على التعبير عن استقلال كل من المدلول والشكل ، بينما مهمة الفنون التشكيلية ان تظهر للعيان المضمون الباطن للشكل الخارجي .

## - ١ -

### مشابهات من منطلق خارجي

يقع المرء فريسة حيرة شديدة حين ياخذ على عاتقه تصنيف الانواع الشعرية المندرجة في هذا الباب الاول وتوزيعها التي صروب رئيسية شتى . وبالفعل ، ان هذه الانواع انواع هجينة لا تنم عن اي مظهر من مظاهر الفن الضرورية . والمقبة التي يصطدم بها من هذا المنظور ، في مضمار علم الجمال ، مماثلة

لتلك التي يصطدم بها الدارس لبعض الانواع الحيوانية او الظواهر الطبيعية . والإشكال ، هنا وهناك على حد سواء ، هو ان مفهوم الطبيعة والفن بالذات هو الذي يتمايز وي طرح تمايزاته . وهذه التمايزات هي بالفعل ملازمة للمفهوم ومطابقة له ، ومن الواجب ان تحمل على هذا المحمل ، اي ان تعتبر تمايزات لا تشتمل على درجات وانتقالات واشكال وسيطة ، اي اشكال هي بالضرورة اشكال ناقصة ومعيبة ، على اعتبار انها منبثقة عن احد تسميات المفهوم الرئيسية ، ولكن من دون ان تكون قادرة على بلوغ التقسيم الرئيسي التالي . والتبعة في ذلك لا تقع على المفهوم . ولو اراد احدهم ان يتخذ كأساس للتقسيم الفرعي والتصنيف ، لا مفهوم الشيء بالذات ، بل تلك الصنوف الثانوية ، لكوّن عن تمايز المفهوم فكرة تتناقض وطبيعته الحقيقية . ان التقسيم الفرعي الحيفي هو ذاك الذي يتخذ المفهوم بالذات اساسا له ومنطلقا ، وليس للتشكيلات الهجينة ان تعلن عن ظهورها الا بدءا من اللحظة التي تشرع فيها الاشكال الثابتة ، الاشكال بحصر المعنى ، بالتحلل والتحول الى اشكال اخرى . وذلك هو ، بناء على ما تقدم قوله حتى الان ، حال الفن الرمزي .

ان الصنوف التي سنوليها عنايتنا فيما يلي تشكل الطور التمهيدي للفن الرمزي ، بمعنى انها تمثل ، وهي غير الكاملة بصفة عامة ، محاولات لبلوغ الفن الحقيقي ، محاولات يمكن ان نعتبر فيها على عناصر عدة من الانتاج الفني ، ولكن من منظور يرى الى هذا الانتاج في تنافيه ، في نقصانه ، في نسبته ، من حيث انه لا يؤدي الا الى اعمال فنية ثانوية الاهمية . وهكذا سندرس الحكاية الرمزية والحكاية الحكيمة والمثل الرمزي ، الخ ، لا بوصفها ضروبا تدخل في عداد الشعر ، اي كفن متميز عن الفنون التشكيلية والموسيقى ، بل فقط من خلال علاقاتها بأشكال الفن العامة ، وسنسمى الى تحديد سمتها النوعية من منظور هذه العلاقات ، بدلا من استنتاجها من مفهوم احد الانواع الشعرية

الحقيقية : الملحمي او الفئائي او المسرحي .  
سنتكلم اولاً عن الحكاية الرمزية ، ثم عن المثل الرمزي ، ثم  
عن الحكاية الحكمية والقول السائر ، لنخلص في النهاية الى بعض  
ملاحظات بصدد الاسماخات .

## - ١ -

### الحكاية الرمزية

ان كنا ، في ما تقدم ، لم فتناول سوى الجانب الشكلي من  
العلاقة بين مدلول بين وشكله ، فاننا سنبحث الان عن المضمون  
الذي يناسب نمط التمثيل والتعبير هذا .  
لقد كنا راينا عند تناولنا لعلاقات الحالات ، التي هي موضوع  
دراستنا هنا ، بالجليل ، ان ما تنشده ليس ابراز المطلق من خلال  
اللاحاح على كلية قدرته وعلى تعارضه مع هشاشة الاشياء  
المخاوفة وبطلانها ونقصانها . بل نحن نقف هنا ، على العكس ،  
على ارض تناهي الوعي وتناهي المضمون . اما لو اخذنا الرمز  
بحصر المعنى ، فنسجد ان مضمونه الباطن ، بالمقابل ، هو من  
طبيعة روحية ، بالرغم من انه ما يزال يرتدي ، كما في الرمزية  
المصرية ، شكلاً طبيعياً ومباشراً . لكن ما ان يتصور هذا العنصر  
الطبيعي مستقلاً وتطلق له حرية الوجود بهذه الصفة حتى يتلقى  
الروحي تمييزاً متناهياً ، هو الانسان واهدافه المتناهية ، وحتى  
يعقد العنصر الطبيعي صلة ، ولو نظرية صرفاً ، مع هذه الاهداف ،  
ويغدو مجرد تلميح الى هذه الاهداف ، مجرد كاشف لها ، وهذا  
لخير الانسان وعظيم منفعته . فظواهر الطبيعة ، والصاعقة ،  
وطيران الطيور ، وخصائص احشاء حيوان من الحيوانات ، الخ ،



تلقى ، اذا ما نظر اليها من منظور اهميتها للمنافع البشرية ، مدلولاً مغايراً تماماً لذلك الذي كان لها في انظار الفرس او الهندوس او المصريين الذين كانوا يتصورون الالهى مقترنا حميم الاقتران بالطبيعى الى حد ان الانسان كان يرى فى الطبيعة التى تحيط به عالماً يجمع بالآلهة ويجعل هدفه ان يحقق فى اعماله الهوية ذاتها ، بحيث تكشف هذه الاعمال وتظهر للخارج ، متى ما جاءت متطابقة مع الكينونة الطبيعية للالهى ، ما فى الانسان من الوهية . لكن حين يؤوب الانسان الى ذاته ، وينغلق على نفسه بعد استعادته حريته ، يفقد هدف ذاته من حيث هو فردية ، ولا يعود يتصرف ويعمل الا وفق ارادته الذاتية ، وبحيا حياة حرة ومستقلة ، ويدرك ان الجوهرى الذى تنطوي عليه اهدافه وغاياته انما ياتي منه هو ، وان علاقاتها بالطبيعى علاقات خارجية محض . لهذا تتفرد الطبيعة وتتخصص ان جاز القول حوله وتضع نفسها فى خدمته ، بحيث لا يعود يرى فى الطبيعة ، من منظور علاقاته بالالهى ، تجلياً منظوراً للمطلق ، بل يعتبرها مجرد وسيلة للحصول على تدخل الآلهة لصالح المنافع البشرية ، مجرد وسيلة لسبر ارادة الآلهة عن طريق الطبيعة ، وللحصول على تجلٍ لها بحيث يتمكن من تاويله غير آخذ بعين الاعتبار سوى مصالح البشر وغاياتهم . هذه الرؤية للاشياء تقوم على رسوخ الاقتناع بتطابق المطلق والطبيعى ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الانسانية الدور الرئيسى . بيد ان هذه الرمزية لا تدخل بعد فى عداد الفن ، بل تحافظ على طابع ديني . وبالفعل ، ان العراف (١) لا يقوم بتاويل الظواهر الطبيعية الا برسم غايات عملية ، إما لصالح هؤلاء او اولئك من الافراد الذين ينشدون تنفيذ مشاريع خصوصية ، وإما

---

١ - باللاتينية فى النص : Vates . ومعنى فى ان واحد العراف والنبي والنبي والشاعر . «م»

لصالح شعب بأكمله ينشد انجاز عمل مشترك . اما الشعر فعليه ،  
على العكس ، ان يعطي شكلا نظريا اكثر عمومية وان يعرض بحكم  
ذلك تحديدا مواقف واوضاعا وظروفا ذات صفة عملية بحتة .

ان الموضوعات التي يعالجها ما اسميناه بالرمزية الواعية  
تتألف من ظاهرات طبيعية ، من وقائع يمكن تبني بعض خصائصها  
او بعض مظاهر تطورها لتكون بمثابة تعبير رمزي عن مدلول عام ،  
ذي صلة بالاعمال والمساعي الانسانية ، او عن مذهب اخلاقي ، او  
عن حكمة من الحكم ، اذن عن مدلول له مضمون معين ، فحواه  
الانتماء في الكيفية التي تدار او ينبغي ان تدار بها الشؤون  
الانسانية ، وذلك بقدر ما يكون امرها منوطا بالارادة الانسانية .  
ولا يعود المقصود بهذه الارادة هذه المرة الارادة الالهية التي  
تكشف للانسان في حميميتها ، بواسطة ظاهرات الطبيعة  
وبمقتضى تأويل ديني ؛ بل تؤخذ الظاهرات كما تحدث وكما  
تتطور طبيعيا ، وتمثل على حدة وبمعزل عن سواها بحيث يمكن  
ان يستنبط منها ، بمفردات قابلة للفهم انسانية ، مبدا اخلاقي  
او تحذير او مذهب او قاعدة سلوكية ، الخ .

ذلك هو المكان الذي يمكننا ان نعينه هنا لحكايا ايزوب (٢)  
للمرمزية Fables .

١ - تقوم حكاية ايزوب ، في شكلها البدائي ، على اساس  
هذه الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم او الاحداث التي تحدث  
بين مواضيع طبيعية ، وبلافضلية بين حيوانات تنبع غرائزها من

---

٢ - ايزوب : كاتب حكايا اغريقي (القرن السابع - السادس ق.م) ، كان  
مبدا ، ثم اعتق ، وحكم عليه بالموت . وهو شخصية شبه اسطورية ، وكان  
يشغل فيبها ، لجلالها ، احده . ونسب اليه مجموعة حكايا وامثال وحكم ،  
عنها اخذت امثال لقمان الحكيم . «م»

الحاجات الحيوية عينها التي تنبع منها غرائز الانسان ، من حيث هو مخلوق حي . هذه العلاقات او الاحداث ، منظورا اليها في تعييناتها الاكثر عمومية ، مماثلة اذن لتلك التي يمكن ان تطرا في الحياة البشرية ايضا ، ومن هذا تحديدا تستمد مدلولها بالنسبة الى الانسان .

تؤلف حكاية ايزروب اذن ، طبقا لهذا التعيين ، تمثيلا لحالة او لوضع من اوضاع الطبيعة الهامدة او الحبة ، او لحادث من حوادث العالم الحيواني ، النخ ، لم يجر اختراعها عسفا وجزافا ، بل هي حدثت فعلا ، وبعد ان جرى رصدها بدقة رويت على نحو يمكن معه استخلاص مغزى عام منها فمين بأن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، وبخاصة على جانبها العملي ، وحقيق بأن يوجه النشاط وجهة الحكمة والاخلاقية . الشرط الاول الذي ينبغي توفره اذن هو ان الحالة التي يفترض فيها ان تقدم المغزى الاخلاقي المزعوم لا يجوز ان تخترع فحسب ، بل يتوجب كذلك ان يأتي اختراعها غير متناقض مع ظاهرات مماثلة موجودة فعلا في الطبيعة . ثانيا ، يجب ان تروى الحالة لا من وجهة نظر عموميتها ، بل ، شأنها شأن كل حادث يحدث في الطبيعة ، من وجهة نظر واقعها العيني ، كما لو انها حادث حدث فعلا .

الى هذا الطابع البدائي للشكل يرجع الشطر الاعظم من سذاجة الحكاية الرمزية ، اذ ان استنباط التعاليم التي تشتمل عليها والمدلولات المفيدة التي تنطوي عليها لا يتم الا بعديا ، من دون ان يظهر على الحكاية وكأنها كتبت بهذه النية . ولهذا فان اجمل حكايا ايزروب هي تلك التي تستجيب لهذا الشرط الاخير وتسردها اعمالا (اذا شئنا استخدام هذه الكلمة) وظروفا واحداثا ناشئة عن غرائز الحيوانات او تروى ظاهرة او واقعة طبيعية ما ، او بصورة اعم ، اشياء تفرض نفسها ببدايتها ، من دون ان تستلزم مجهودا تخيليا او تمثيلا . لذا لا يصير علينا ان ندرك ان

المغزى التعليمي (٢) المتضمن في الحكاية اليزوبية في شكلها  
الراهن يضمف القصة ويكون له مفعول مماثل لمفعول الضربة التي  
تسدّد بقبضة اليد الى العين ، بمعنى ان المرء يسعه في كثرة من  
الاحوال ان يستنتج من الحكاية عدة تعاليم لا تتفق على الدوام  
فيما بينها .

وبوسعنا ان نسوق عدة امثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية  
اليزوبية .

السديانة والقصبة ، على سبيل المثال ، تتعرضان لعصف  
عاصفة ؛ فالقصبة اللدنة تنحني ، والسديانة الصلبة تنقصف  
الى قسمين . وهذه حالة كثيرة الحدوث اثناء العواصف القوية .  
ومن الممكن ، من وجهة النظر الاخلاقية ، تطبيقها على انسان  
طويل القامة ، صلب العود والشكيمة ، يلقي حتفه بسبب تصلبه  
وعناده ، بينما يمكن بالمقابل لرجل لا يضارعه قوة جسم وصلابة  
خاقي ان يصمد بفضل مرونته وأن يتكيف مع الظروف جميعا .  
وكذلك هو حال حكاية السنونو ، المروية على لسان فيدرا . فقد  
ابصرت السنونوات ، وهي بصحبة طيور اخرى ، بفلاح يبلد  
بذور الكتان الذي منه سيجدل الحبل الذي به ستصطاد  
العصافير . وبما ان السنونوات طيور فطنة ، فقد حلقت وابتعدت ،  
اما الطيور الاخرى فلم تأبه للخطر . بل لبثت حيث هي ، وعلى  
لامبالاتها ، وانتهى بها الامر الى الوقوع في الاسر . وهنا ايضا  
تكمن ، في اساس الحكاية ، ظاهرة طبيعية وواقعية . فمعلوم ان  
السنونو تطير مع ابتداء الخريف نحو البلدان الدافئة ، وبذلك  
تكون غائبة عندما يبتدىء موسم صيد الطيور . وبوسعنا ان نقول  
الشيء ذاته عن حكاية الخفاش الذي ينظر اليه بازدراء ليلا ونهارا  
على حد سواء ، لانه ليس لا ابن الليل ولا ابن النهار .

هذه الحالات النثرية والواقعية يجري تأويلها بإعطائها مدلولاً أكثر عمومية وإنسانياً ، تماماً كما أن ورعاء الناس يعرفون ، حتى في إيماننا هذه ، كيف يستخلصون من كل ما يحدث مغزى نافعا . وليس من الضروري على كل حال أن تفرض الظاهرة الطبيعية نفسها ببداهتها في كل مرة . ففي حكاية الثعلب والغراب ، على سبيل المثال ، لا تفرض الحقيقة الواقعة نفسها ببداهة ومن الواهية الأولى ، وأن لم تكن غائبة عنها مطلق الغياب ، إذ من عادة الغرابان والزيفان أن تبادر إلى التعيق إذا ما وقع بصرها على أشياء غريبة ، من بشر أو حيوان ، الخ ، تتحرك أمامها . وشبيه هذا الوضع نلفاه في حكاية الدغل الشائك الذي يجرد كل من يمر أمامه من صوفه أو يجرح الثعلب الذي يطلب لنفسه فيه ملجأ وملاذاً ، وكذلك في حكاية الفلاح الذي يدفئ ثعباناً على صدره ، الخ . وفي حكايا أخرى ، بدور الكلام عن أحوال يمكن أن تقع حقاً لدى الحيوانات ، كما في قصة النسر ، على سبيل المثال (أولى حكايا إيزوب) : فبعد أن افترس صغار الثعلب ، حمل مع لحم الأضحية الذي سرقه جمرأ ، فأحرق الجمر وكره وأحاله رماداً ، الخ . وتشتمل حكايا أخرى ، أخيراً ، على وقائع مقتبسة من الميثولوجيا القديمة ، كما في قصة الجمران والنسر وجوبيتر ، حيث يرد ذكر واقعة طليعية (صحيحة أو لا ، هذا امر لا يهم) هي واقعة عدم توافقت زمن تفقيس النسر والجمران ، وحيث تضخم الأهمية المعزوة تقليدياً إلى الجمران (على نحو ما سيفعل لاحقاً ، وبمزيد من الفلو ، أرسطوفانس (٤)) إلى حد يثير الضحك .

---

٤ - أرسطوفانس : كبير كتاب المرح الهزلي مند الأفرق ، ترك إحدى عشرة مسرحية ، لها جميعها طابع رامن بالنسبة إلى مصرها ، إذ هاجم فيها النصارى خصومه السياسيين والأدبيين (٤٥) - ٢٨٦ ق.م . ٥٢

واذا اردنا ان نعلم مدى صحة ابوة ايزوب لهذه الحكايا ، فحسبنا ان نتذكر انه لم يقم دليل قاطع على ان مؤلفها هو ايزوب او على انها قديمة بما فيه الكفاية لتعزى اليه الا بالنسبة الى بضع قليل منها ، كحكاية الجعران والنسر التي تحدثنا عنها للتو .

اما ايزوب شخصا ، فيروى انه كان عبدا شائه الشكل واحذب ؛ ويقال ان مسقط راسه كان في فريجيا ، اي في بلد يمكن اعتباره بلد الانتقال من الرمزية المشبعة بما هو طبيعي الى البلد الذي يشرع فيه الانسان بوعي ذاته وبوعي ما هو روحي . وعلى هذا الاساس ، فانه ما كان يرى في العالم الحيواني وفي الطبيعة بوجه عام شيئا جليلا وإلهيا ، كما كان يسرى الهندوس والمصريون ، بل كان ينظر اليهما بعينين ثريتين باعتبارهما شيئا لا يمكن استخدام احداثه وظروفه الا في تمثيل اعمال ومشاريع بشرية ؛ بيد ان لقطانه اربية فحسب ، وعارية من القوة الروحية ، ومفتقرة الى العمق والنفاذ والحدس الجوهري ، وخاوية من الشعر والفلسفة . وآراؤه وتعاليمه تطفح بالحس السليم والذكاء ، لكن هذا الحس السليم وهذا الذكاء بضيعان فسي التفاصيل . وبدلا من ان يخلق اشكالا حرة يكمن مصدرها في الروح الحر ، يسعى الى ان يستخدم بعض غرائز الحيوانات ونزواتها او بعض احداث الحياة اليومية الزهيدة الشأن برسم غايات عملية ، وهذا لانه ما كان يجوز له ان يفصح جهارا عن تعاليمه ، بل كان عليه ان يقدمها في شكل مخفى ، وكأنها احجية ، وبالتحديد احجية سرعان ما يستبين حلها . والحق انه مع هذا العبد ظهر النثر الى حيز الوجود ، وكل هذا النوع الادبي هو من طبيعة نثرية .

بيد ان الشعوب كافة والبلدان قاطبة عرفت هذه الابتكارات ؛ وان يكن في مستطاع كل امة يحتوي ادبها على حكايا رمزية ان تفخر بانها انجبت عددا من مؤلفي الحكايا ، فليس لنا ان ننسى ان اعمال هؤلاء هي ، في غالبيتها ، تقليد لتلك الابداعات الاولى ،

بعد تكييفها مع ذوق العصر ؛ وما اضافه كتاب الحكايا هؤلاء الى الكتلة المتوارثة لا يرقى بحال من الاحوال الى مرتبة الاصل .

ب - ان بين حكايا ايزوب كثيرا من الحكايا التي تفتقر الى الاتقان ان من وجهة نظر التصميم ام من وجهة نظر التنفيذ ، والتي لم تكتب الا بهدف تعليمي صرف ، وبذلك تتحول الحيوانات والالهة فيها الى مجرد اداة ووسيلة . غير انها تحاذر مع ذلك التعسف في تاويل الطبيعة الحيوانية ، بعكس ما نلاحظه في العديد من الحكايا المحدثنة : ففي حكاية بفيغل (٥) ، على سبيل المثال ، تدور القصة حول قداد (٦) ادخر في الخريف احتياطيا من الفوت ، على حين ان قدادا آخر ، لم ياخذ الامر حيطة ، عضه الجوع بنابه واضطر الى سلوك طريق التسول . والحال ان عادة ادخار الاحتياطي هذه بعيدة كل البعد عن الطبائع الحقيقية للقداد ، بل مناقضة لها . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة كثيرة على حكايا من هذا النوع تعزى فيها الى الحيوانات طبائع وعادات لا تطابق طبيعتها .

لقد اعناد الناس ، ازاء مثل هذه التأليف ، على الا يروا في الحكاية سوى وسيلة للتعليم ، وفي الوقائع المروية فيها سوى ابتكارات غرضها الوحيد اضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس جميعا على التعاليم . لكن هذه الوسائل والادوات ، وعلى الاخص حين تكون الحالات الموصوفة مستحيلة الحدوث بالنظر

---

٥ - غوتليب كونراد بفيغل : كالب الزاسي ، له اشعار وقصص ومجموعة من الحكايا (١٧٣٦ - ١٨٠٩) . م٥

٦ - القداد : فارض معروف باسم همسر ، منتشر في الازراس واوروبا الوسطى ، شديد الاذى ، بدخر ، بخلاف ما يذهب اليه هينغل ، خضلوا ولعلوا وجوبوا في جحره المقد المساك . م٥

الى طبيعة الحيوانات المزعومة اليها ، تظهر وكأنها ابتكارات مسطحة ، تافهة وعديمة الدلول ، اذ ان ارايه الحكاية انما تكمن تحديدا في تصوير وقائع معروقة وحقيقية ، ولكن مع اعطائها معنى اعم من المعنى الذي يمكن ان يكون لها في نظر قارئ غير فطين . واعتقادا من الناس ، فضلا عن ذلك . بان كنه الحكاية هو تحميل الحيوانات اقوالا وافعالا نبأية عن البشر ، فقد تساءلوا عن الجاذبية او عن الفائدة التي يمكن اجتناؤها من مثل هذا الاستبدال . وبالفعل ، ليس في الحكاية ما يجذب ، هذا اذا ما طلبنا فيها شيئا اكثر او مغايرا لما قد نلفاه في مسرحية هزلية يمثلها قرود او كلاب ، مع ان المفارقة بين الطبيعة الحيوانية ، بمظهرها الخارجي ، وبين الافعال الانسانية هي وحدها التي تأسر انتباهنا في هذه الحال ، ناهيك عن شعور الاعجاب الذي يساورنا لدى مشاهدتنا ما يمكن الوصول اليه بفعل مهارة التدريب والترويض . هكذا ارتأى بريتنجر Breitinger

ان الميزة الاولى لمثل هذه التفننات هي ما تنطوي عليه من جوانب مدهشة ومعجبة . بيد ان تصوير حيوانات ناطقة لم يكن يعد في الحكايا الاقدم عهدا شيئا مدهشا وخارقا للمألوف ؛ وعليه . فقد كان ليسنغ (٧) يرى ان افحام الحيوانات بطوي على مزجه كبيره ، لانه يتيح للعرض ان يكون مختصرا ومفهوما اكثر ، ولأن الكاتب ، اذ يعود قراءه على طبائع الحيوانات ، كمكر الثعلب ووقار الاسد وشره الذئب ووحشيته ، يتحاشى التجريدات من اشباه المكر والكرم والوحشية ، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيا . بيد ان هذه المزية لا تخفف شيئا من ابتذال الاداة والوسيلة البحتة ؛ ولو

---

٧ - غوتولد أفرايم لينغ : كاتب الماني ، دعا في كتابه النقدية والجمالية الى تجاوز الكلاسيكية الفرنسية ، والانسداد بمرح شكبير (١٧٢٩ - ١٧٨١) . ٢٨



نظرنا الى الامور نظرة كلية شاملة لوجدنا ان إنابة الحيوانات مناب البشر سواء اكثر منها رمزية ، اذ ان الوجه الحيواني يبقى في الاحوال جميعا قناعا يهدف الى اخفاء مدلول الحكاية او الى جعله اكثر قابلية للادراك والفهم سواء بسواء .  
واعظم حكاية من هذا النوع ستكون على هذا الاساس حكاية رينكه الثعلب ، مع اننا لا نستطيع ان نعدّها حكاية بملء معنى الكلمة .

ج - بالاضافة الى ما تقدم قوله ، نستطيع ان نزيد بضع كلمات حول طريقة اخرى في معالجة الحكاية الرمزية ، لكننا بعملنا هذا نكون قد شرعنا بتجاوز حدود هذا النوع الادبي . فما يسبغ ، بوجه العموم ، على الحكاية الرمزية قيمتها ويعطيها معنى هو سميتها الى ان تكتشف ، من بين ظاهرات الطبيعة الجمّة العدد ، حالات تصلح لان تتخذ نقاط انطلاق لتأملات عامة حول اعمال بني الانسان وسؤوكهم ، من دون ان نجرد العناصر المقتبسة من العالم الحيواني او من الطبيعة من خصوصيتها ونوعيتها . وعلى كل ، فان العلاقات التي تقام بين حالة خاصة وبين المفزى الاخلاقي الذي يستخلص زعما منها هي محض علاقات عسفية ، لعبة ذهنية ذاتية ، مزحة في ذاتها . والحال ان هذا الجانب من الحكاية هو الذي يقدم على ما سواه في الصنف موضوع دراستنا هنا . وقد الف غوته الكثير من القصائد المائلة المنفعة والاربية . وقد جاء في احداها ، وعنوانها النباح : «كنا نرحل ، منتظرين صهوات جبادنا ، في كل صوب واتجاه ، طلبا للمرات والاعمال ؛ لكن كان النباح والعواء يلاحقنا اينما اتجهنا . وكان مصدرهما الكلب المхарش الذي افلت من وجاره واصر على مرافقتنا ؛ وكان صوت نباحه يبرهن فقط على ان جبادنا تتقدم» . لكن الحيوانات وغيرها من المواضيع المقتبسة من الطبيعة مصوّة في هذه الحكايا ، كما في حكايا ايزوب ، مثلما هي في الواقع ،

وبالإضافة الى ذلك تضمن طرقها في السلوك والتصرف احوال  
واهواء وطباع انسانية تكون قريبة الشبه بطباع هذه الحيوانات .  
وذلك هو حال رينكه الثعلب ، بطل قصة هي اقرب الى الحكاية  
العادية منها الى الحكاية الرمزية . وتعود هذه القصة الى عصر  
سادت فيه الفوضى والانحلال والدناءة والعنف والسفاهة  
والزندقة ، الى عصر ما عرف من العدل سوى سيادته الظاهرية  
على اشياء العالم ، وبالاختصار ، عصر عقد فيه لواء الظفر للمكر  
والاحتراس والانانية . وتلكم هي السمات المميزة للعصر الوسيط ،  
كما تبدت في المانيا بوجه الخصوص . فقد كان الامراء الاقوياء  
يظهرون قدرا من الاحترام للملك ، لكن كان كل واحد يفعل في  
الواقع ما يشاء ، فينهب ويقتل ويضطهد الضعفاء ، ويعرف في  
الوقت نفسه كيف يفوز بأعطاف السيدة الملكة ، بحيث يظل كل  
شيء محافظا على ظاهر من التلاحم . ذلكم هو المضمون الانساني؛  
وهو لا يعرض لنا في جمل مجردة ، بل من خلال طائفة من  
الاحوال والطباع ؛ وبالنظر الى طبيعته الدنيئة فليس انسب منه  
مضمونا للطبيعة الحيوانية التي عن طريقها يتظاهر . لهذا لا نعجب  
البته حينما نلقاه غارفا بكليته في الحيوانية ، وهذه النقلة ،  
بدلا من ان تبدو لنا حالة منفردة وقريبة بقدر او بأخر مما يمكن  
ان نلاحظه في العالم الانساني ، تفقد في انظارنا تفردا وتلقى  
قدرا من العمومية التي تجعلنا ندرك الحقيقة التالية : هكذا  
تحصل الامور في هذه الدنيا الدنية . اما الجانب الطريف من  
الحكاية فيتمثل بالنقلة التي تختلط فيها الفكاهة والسخرية  
برصانة الشيء ومرارته ، علما بان هذه النقلة تعطينا تمثيلا  
امينا وجيدا عما يجري في المجتمع الانساني بعد نقله الى العالم  
الحيواني ؛ وفي قلب هذا العالم الحيواني تتوقف القصة عند  
جملة من التفاصيل المسلية والوقائع الغريبة ، بحيث يتراءى لنا  
وكاننا ، رغم جلالة القصة وطابعها الاستغزائي ، امام دعابة

يخلق بنا ان نحملها على محمل الجد ، بدلا من ان نرى فيها خبثا  
وعسفا .

## - ٢ -

### المثل الرمزي ، القول الساخر ، الحكاية الحكيمية

١ - بين المثل الرمزي Parable والحكاية الرمزية نقطة  
مشتركة ، وهي انه يقتبس مثلها احداثا من الحياة العادية ،  
لكنه يعطيها مدلولاً اسماً واعم ، بهدف جعل هذا المدلول واضحاً  
للعيان وقابلاً للادراك والفهم بواسطة حادثة منفردة وبومية .

لكن المثل الرمزي يختلف في الوقت نفسه عن الحكاية  
الرمزية ، ووجه هذا الاختلاف يتمثل في كونه يبحث عن الحادثة  
التي ينوي استخدامها ، لا في الطبيعة او العالم الحيواني ، بل  
في الاعمال والنشاطات الانسانية التي يراها كل واحد منا يوميا  
ويعرفها ؛ وبعد ان يقع اختياره على حادثة منفردة تبدو للوهلة  
الاولى ، وبحكم تفرداها ، وكأنها غير ذات مدلول ، يسبق عليها  
اهمية اكثر عمومية اذ يعزو اليها مدلولاً ارفع واسمى .

وكمثال على مثل رمزي ما يزال غرضه عمليا صرفا ، نستطيع  
ان نذكر المثل الذي لجأ اليه قورش ( هيرودوتس ) ، الكتاب  
الاول ، ١٢٦ ) ليستميل عواطف الفرس . فقد كتب الى الفرس  
ان تجهزوا بمناجل وأن يتوجهوا الى مكان معين . فما وصلوا  
حتى فرض عليهم في اليوم الاول عملا شاقا : عرق ارض تغطيها  
نباتات شائكة . وفي الغداة ، وبعد ان اخذوا قسطا من الراحة ،  
اقتادهم الى مرج واغدق عليهم لحما وخمرا . فلما انتهت الوليمة  
سألهم اي اليومين في نظرهم امتع ، اليوم السابق ام اليوم  
الذي هم فيه . فجاء جوابهم جميعا بانه اليوم الذي هم فيه لانهم

ما عرفوا فيه الا الهناء، بينما كان اليوم السابق يوم تعب وضنك .  
عندئذ هتف بهم قورش : اذا شئتم اتباع قيادتي كانت لكم ايام  
كثيرة كمثل هذا اليوم ، وإلا فلن يكون في انتظاركم سوى اعمال  
شاقة لا تقع تحت عد ، وكلها كأعمال يوم امس .

ان الامثال الرمزية التي تتضمنها الاناجيل شبيهة بالمثل الذي  
سقناه ، مع فارق واحد وهو انها ، بمدلولها ، ذات اهمية اعمق  
وعمومية اوسع بما لا يقاس . ومن هذا القبيل مثل الزارع ، وهي  
قصة غير ذات مدلول بحد ذاتها ، لكنها ذات اهمية بالقياس الى  
عقيدة ملكوت السماوات (٨) . ويكمن مدلول هذه الامثال في  
التعليم الدينى ، وهذا التعليم تقوم بينه وبين حوادث الحياة  
الانسانية التي تعبر عنه علاقات مماثلة لتلك التي تقوم ، في  
حكايا ايزوب ، بين العالم الحيواني والعالم الانساني ، من خلال  
تعبير الاول عن الثاني !

---

٨ - ورد مثل الزارع في الاسحاح الثالث عشر من انجيل متى : «في ذلك  
اليوم خرج يسوع من البيت وجلس عند البحر ، فاجتمع اليه جموع كثيرة حتى  
انه دخل السفينة وجلس . والجمع كله وقف على الشاطئ . فكلهم كسروا  
بامثال قائلا : هوذا الزارع قد خرج ليزرع . وفيما هو يزرع سقط بعض على  
الطريق فجاث الطيور واكلته . وسقط آخر على الاماكن المحجرة حيث لم تكن  
له تربة كثيرة ، فنبت حالا ولم يكن له عمق ارض . ولكن لما اشرقت الشمس  
احترق . وإذ لم يكن له اصل جف . وسقط آخر على الشوك ، فطلع الشوك  
وخنقه . وسقط آخر على الارض الجيدة فاعطى ثمرا . بعض مئة ، وآخر  
سبعين ، وآخر ثلاثين . من له اذان للسمع للسمع .  
«فتقدم التلاميذ وقالوا له : لماذا تكلمهم بامثال ؟ فاجاب وقال لهم : لانه  
قد اعطى لكم ان تعرفوا اسرار ملكوت السموات . واما لاولئك فلم يعطهم .»

مثل هذا المضمون الهام للغاية في قصة بوكاشيو (٩) الشهورة التي استخدمها ليسنغ في **ثلاث الحكيم** (١٠) بمثلها الرمزي عن الحلقات الثلاث . فالواقعة هنا أيضا عادية تماما اذا ما نظرنا اليها بحد ذاتها ، لكنها تكتسب أهمية لامتوقعة لدى استخدامها كدليل على انعدام الفروق بين الديانات اليهودية والمسيحية والاسلامية . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته ، اذا ما شئنا الانتقال الى أحدث نتاج في هذا المضمار ، عن أمثال غوته . وسنذكر ، على سبيل المثال ، **فطيرة الهر** ، وهي تحكي عن طاهر طيب تصور نفسه ديدا ، لكنه بدل ان يقتل اربا قتل هرا ، وقدمه مع ذلك للمدعويين في شكل فطيرة كثيرة التوابل . تلميح الى نيوتن . بيد ان سوء حظ عالم الرياضيات نيوتن حينما اراد ان يهتم بالفيزياء لم يكن من النوع نفسه ، وقد انتهى العالم الكبير على كل حال الى نتائج اهم شأنا ، ولو بقليل ، من **فطيرة الهر** التي تفتت عنها عبقرية الطاهر الصياد العاثر الحظ . والحق ان أمثال غوته ، مثلها مثل حكاياه الرمزية ، مكتوبة بنبرة فكاهية كان كثيرا ما يلجأ اليها ليروح عن الاحزان الجاثمة على صدره .

ب - **القول السائر** Proverbe . يحتل القول السائر ، في المضمار الذي نحن بصدد دراسته ، مكانة وسيطة . فالقول السائر ، في حالة توسيعه ، قابل لان يتحول اما الى حكاية رمزية وإما الى حكاية حكمية . وهو يبين عن واقعة مفردة ، مقتبسة في غالب الاحيان من الحياة الانسانية اليومية ، لكن بعد

---

٩ - جيوفاني بوكاشيو : اول نثر ايطالي كبير ، مؤلف «الدكايرون» ، وهي مجموعة من القصص قريبة في بنائها من «الف ليلة وليلة» ، يصف فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين المولمين بالثقافة والملاذ (١٣١٢-١٣٢٧) . م٥  
١٠ - ثلاث الحكيم : تراجيديا بوجوازية وفلسفة ضمنها ليسنغ مذهب الحمالي الجديد . م٥

ان يعطيها مدلولاً عاماً . ومن أمثلته : « يد تفسل الأخرى » ،  
« ليكنس كل أمام بيته » ، « من يحفر حفرة لآخيه وقع فيها » ،  
« أطمعني فأسقيك » ، الخ . وإلى هذه الفئة تنتمي أيضاً الحكم  
التي ألف لغوتها منها عدداً كبيراً ، وكلها تتميز بسحر لامتناه  
وبعمق كبير في كثير من الأحيان .

وهذه كلها مشابهاة يقوم فيها اقتران حميم بين المدلول  
العام والتظاهر العيني ، فيعبر الثاني عن الأول ، بدل أن يكون ما  
بينهما انفصال وتعارض .

ج - الحكاية الحكيمية L'Apologue . ومن الممكن اعتبارها  
مثلاً رمزياً لا يستخدم فقط واقعة خاصة على سبيل المشابهة ،  
وبغية الإبانة عن مدلول عام ، بل يقدم ويعبر عن المفزى العام في  
هذا الرداء ذاته ، على اعتبار أن هذا المفزى متضمنٌ فعلاً في  
الواقعة المفردة ، غير المروية مع ذلك إلا بصفتها مثلاً خاصاً .  
بهذا المعنى نستطيع أن نعد الرب والراقصة لغوته حكاية حكيمية .  
فالقصة هنا هي القصة المسيحية عن مريم المجدلية الثابتة ،  
ولكن بعد تحويرها وفق نمط التمثيل الهندوسي . فالراقصة  
الهندية تدال على الاتضاع عينه ، وقلبها مغمم بحب وإيمان  
مائلين في القوة ؛ وعندما يمتحنها الله تخرج من الامتحان  
منتصرة ، وقد تغير وجهها وغفرت لها ذنوبها . وفي الحكاية  
الحكيمية يتوالى سرد القصة إلى أن ينبثق المفزى من تلقاء نفسه  
في النهاية ، بعيداً عن كل مشابهة ، كما في حكاية الباحث عن  
الكنوز مثلاً : « لتكن كلمتك السحرية في المستقبل : العمل نهاراً ،  
والضيوف مساءً ، أسابيع شاقة ، وأعياد فرحة » .

### - ٣ -

#### الامساخات

الامساخات Métamorphoses هي عبارة عن تأليف رمزية -

ميتولوجية ، لكن الطبيعي يكون متعارضا فيها مع الروحي على نحو سافر ، بمعنى ان الشيء الموجود في الطبيعة ، من صخر او حيوان او زهرة او ينبوع او عين ماء ، يجري تأويله على انه يمثل وجودا روحيا ساقطا او معاقبا . ومن امثلة ذلك فيلوميليا (١١) ، والبيريديات (١٢) ، ونرجس (١٣) ، واريتوزا (١٤) ، النخ ، وكلهم خلائق انزل بهم عقاب لامتناه بعد ارتكابهم خطا ما او فاحشة او جريمة ، او قضى عليهم بأوجاع لامتناهية تحرمهم من حرية الحياة الروحية وتمسخهم الى اشياء هامة الحياة .

هكذا فان الاشياء الطبيعية لا يعود ينظر اليها من وجهها الخارجي والنثري وحده ، باعتبارها مجرد جبل ، مجرد نبع او

١١ - فيلوميليا : من الميتولوجيا الاغريقية « ابنة باندبون ، اخت بروكنيا افتتمبها زوج اختها تيريوس . وانقاما لها ، قتلت بروكنيا ابها . اينيوس ، وقدمت لعمه طعاما لتيريوس من دون علمه ، وفرت مع فيلوميليا . طاردهما تيريوس ، فابتهلنا الى الالهة ان تنفذهما ، فنحلت بروكنيا السسى مرار ، وفيلوميليا الى سنونو ، بينما مسخ تيريوس الى همدد . »

١٢ - البيريديات : اسم كان يطلق احيانا على ربات الفنون التسع في الميتولوجيا الاغريقية . »

١٣ - نرجس : شخصية أسطورية من الميتولوجيا الاغريقية ، اشتهر بجماله الفائق . رأى صورته في الماء فعشق ذاته . ومن شدة مشقه رمى نفسه في الماء ، فنحول الى زهرة تعرف باسمه . »

١٤ - اريتوزا : في الميتولوجيا الاغريقية ، حورية طاردها الفيوس ، إله النهر المعروف باسمه . فسامدتها الالهة اريس على الحرب بان حولتها الى ينبوع في سرفوسة . لكن الفيوس لحقها من تحت مياه البحر ، وفرن يياره الى تبار الينبوع ، ولهذا قيل ان مياهه تتدفق من تحت البحر من اليونان الى سرفوسة في صقلية . »

شجرة ، بل يعزى اليها مضمون هو جزء من عمل او من حدث منشق عن الروح . فالصخر لا يعود محض حجر ، بل نيوبيا (١٥) التي تبكي اولادها . لكن هذا العمل الانساني الصادر عن الروح هو في الوقت نفسه عمل مزدوج ، ومن الواجب ان يعتبر الاسماخ الى محض شيء طبيعي انحطاطا للروح .

ينبغي اذن ان نميز بين هذه الاسماخات التي يتحول بموجبها البشر والالهة ، الخ ، الى اشياء هامة الحياة وبين الرمزيسة اللاواعية بحصر المعنى . ففي مصر ، على سبيل المثال ، يكمن الالهي جزئيا . وبصورة شبه مباشرة ، في الداخلية المطلقة والغامضة للحياة الحيوانية ؛ لكن الرمز بحصر المعنى يمثل ، من جهة اخرى ، بشكل طبيعي يتقرن حميميا بينه وبين مدلول تقريبي اوسع وارحب ، ولكن من دون ان يقوم تطابق فعلي بينهما . ومرد ذلك الى ان الرمزية اللاواعية ليست هي بعد ذلك الحدس المتحرر والواصل الى روحية المضمون والشكل على حد سواء . اما في الاسماخات ، على العكس ، فان التمييز بين الطبيعي والروحي بين جلي حاسم ؛ وهي تؤلف من هذا المنظور طورا انتقاليا بين الرمزية الميتولوجية وبين الميتولوجيا بحصر المعنى . فالميتولوجيا ، اذ تتخذ نقطة انطلاق لاساطيرها موضوعا او فعلا عينيا ، تظهر الشمس والبحر والانهار والاشجار والإخصاب والارض ، الخ ، لا تتوانى عن محو ما هو طبيعي محض في هذه المواضع ، فتبرز للعيان الجانب الداخلي للظواهر الطبيعية وتسبغ عليه طابعها فرديا ، بوصفه قوة ذات روحية ، في شكل آلهة متصوِّرة

---

١٥ - نيوبيا : في الميتولوجيا الاغريقية ، ملكة فريجيا الاسطورية . سخرت من ليتو التي لم يكن لها سوى ولدتين : ابولون وارتميس . وقد انتقم هذان لاهما قتل ابنا نيوبيا السبعة وبناتها السبع . وحول زفس نيوبيا الى نمل بالثر .



خارجيا وداخليا وفق نماذج بشرية . هكذا كان هوميروس وهزiodوس اول من اعطى الاغريق ميتولوجيا خاصة بهم ، لا في شكل محض مدلول منسوب الى الالهة ، ولا في شكل مذاهب اخلاقية او فيزيقية او لاهوتية او تأملية ، بل اعطياهم الميتولوجيا بما هي كذلك ، وبعبارة اخرى ، اعطياهم بداية دين روحي ، متجسد في اشكال انسانية .

في امساخات اوفيدوس (١٦) نلقى ، علاوة على طريقة عصرية تماما في معالجة الاساطير ، خليطا من اكثر الاشياء تنافرا . فبالاضافة الى الامساخات التي يمكن اعتبارها ، عند الاقتضاء ، ضربا من الممثل الاسطوري ، تبرز وجهة النظر النوعية لهذا الشكل ، اكثر ما تبرز ، في القصص التي تتعرض فيها هذه الوجوه ، التي تدعونا اسباب وجبهة الى اعتبارها رمزية بله اسطورية تماما ، لعمليات امساخ يتحول فيها المدلول والشكل ، بعد ان كانا حتى ذلك الحين متحدين ، الى عنصرين متعارضين ، واحدهما يمسح في الآخر . هكذا نجد الذئب ، وهو رمز فربجي ومصري ، منسلخا ومنفصلا عن مدلوله المحايث الذي يتحول ، على هذا النحو ، الى وجود سابق ، وجود ملك او بل وجود الشمس ، بينما يمثل وجود الذئب وكأنه نتيجة عمل تم في الوجود الاول . وفي نشيد البيريديات كذلك ، تمثل الالهة المصرية والكبش والهر ، الخ ، في اشكال حيوانية التجأت اليها ، وقد استبد بها القلق ، آلهة اليونان الاغريقية : جوبيتر ، فينوس ، الخ . اما البيريديات ، اللائي تجران بنشيدهن على منافسة

---

١٦ - اوفيدوس بوبليوس : شاعر لاطيني كبير ، له «فن الحب» و«الغراميات» و«الامساخات» التي ننم عن شاعر مطبوع ونابه . مات متفيا (٢٠ ق م - ١٨ ب م) .

ربات الفنون ، فقد مسخن ، عقابا لهن وقصاصا ، الى قنادس .  
غير ان الامساخات تختلف عن الحكايا الرمزية بما تنطوي عليه  
من تعيين اوسع للمضمون الذي يؤلف مدلولها . وبالفعل ، ان  
الرابطه التي تقوم في الحكاية الرمزية بين المغزى الاخلاقي وبين  
الواقعة الطبيعية ، التي هي له بمثابة الاساس ، رابطه رخوة ،  
على اعتبار ان العنصر الطبيعي يبقى كما هو ولا يندرج في عداد  
المدلول ، مع ان بعض حكايا ايزوب لا تحتاج الا الى تعديل طفيف  
كيما تتحول الى امساخات : ومن ابرز الامثلة على ذلك مثال  
الحكاية الثانية والاربعين ، حكاية الخفاش والدغل الشائك  
والغماس (طير) الذي تفسر غرائزه على انها عاقبة مشاربـع  
سابقة .

هكذا تنتهي جولتنا في الحلقة الاولى من الفن التشابهي  
التي تضم اعمالا تتخذ من الواقع الموجود والظواهرات العينية  
نقطة انطلاق لها . وقد بات في مستطاعنا الان ان نتطرق الى  
انواع اخرى من هذا الشكل الفني عينه ، انواع تتخذ من المدلول  
نقطة انطلاق لها .

## ب — مشاهات تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها

حين يتصور وعينا عملا فنيا يقوم على اساس الانفصال بين  
المدلول والشكل ، ولكن من دون ان تقطع العلاقات فيما بينهما ،  
نستطيع ، بل يتوجب علينا ، بالنظر الى استقلال كل واحد من  
هذين العنصرين ، ان نبدا لا بالعنصر الخارجي فحسب ، بل  
كذلك بالعنصر الداخلي : التمثلات ، الاحاسيس ، التأملات .

المبادئ ، الخ . وبالفعل ، ان هذا العنصر الداخلي لهو ، على منوال الصور الخارجية ، شيء موجود في الوعي ، وبحكم استقلاله عن الخارجي تكمن نقطة انطلاقه في ذاته . عندما نبدا بالمدلول اذن ، يظهر التعبير ، الواقع الخارجي وكأنه وسيلة مستعارة من العالم العيني بغرض تحويل المضمون المجرد الى موضوع للتمثل والحدس والادراك الحسي .

لكن بالنظر الى هذا الفارق بين كل من العنصرين قياسا الى الآخر ، لا تكون العلاقة القائمة بينهما علاقة لازمة ، كما لا ترتكز الى اي اساس موضوعي . انما هي محض علاقة ذاتية ، لا يراد لها ان تخفى عن الانظار ، بل ثمة حرص على العكس على ابرازها للعيان بواسطة الشكل الذي يعطى للتمثل . ان التجسيد الفني المطلق يرتكز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم . وهو متصور على انه إحياء عيني ، على انه حصيلة انحداد في - ذاته - ولذاته بين النفس والجسم ، بين المضمون والشكل . اما هنا على العكس ، فكل شيء يرتكز الى انفصال بين كلا العنصرين ، ولا يكون للمقاربة بينهما من نتيجة سوى تجسيد عيني ذاتي محض للمدلول من خلال شكل هو ، من حيث المبدأ ، خارجي بالنسبة اليه ، وسوى تاويل ذاتي ايضا لحقيقة من الحقائق الواقعة من خلال ربطها بتمثلات الروح ومشاعره وافكاره . ولهذا يتجلى في هذه الاعمال تحديدا الفن الذاتي للشاعر ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، معنى الصانع (١٣) ، ومن وجهة النظر هذه تخصيصا يمكن ان نميز في الاعمال الفنية الجيدة بين ما يشكل الجزء الضروري من العمل وبين ما اضافه اليه الشاعر على سبيل الزخرفة والتجميل . فحين يكال المديح لشاعر من

الشعراء ، فهذا بالاجمال بسبب هذه الزخارف والمحسنات البديعية التي يمكن تعرفها بسهولة وير ، من صور بيانية ومشابهات ومجازات واستعارات ، الخ ، علما بان بعضا من هذا المديح يرجع في مصدره الى الشعور بالرئى الذي يساور المرء حينما يستطيع ، بما من اوتي من ثقب ذهن وقوة حيلة ، ان يتعرف ذاتية الشاعر وان يهندي اليها تحت ركام الزخارف والمحسنات البديعية . والحق ان هذه المحسنات لا تشكل ، في الاعمال الفنية الحقيقية ، كما سبق لنا القول ، الا عنصرا ثانويا . وان تكن مذاهب الاقدمين فى فن الشعر قد عدتها من مقومات الشعر الضرورية .

لكن ان يكن العنصران المطارب الربط بينهما لا يباليان واحدهما بالآخر ، فلا بد ، كما يكون هذا الربط الذاتي مبررا ، ان يأتى الاداء منطقيا في محتواه على شروط وخواص قريبة من شروط المدلول وخواصه ، على اعتبار ان هذا التشابه او هذا الظاهر من التشابه هو السبب الوحيد الذي يبيح اعطاء المدلول هذا الشكل المحدد او ذاك ، ويأذن بتجسيده عينيا بواسطة هذا الشكل .

اخيرا ، وبالنظر الى اننا لا نبدأ بالظاهرة العبية لنستنتج منها من نم عمومية ما ، بل نبدأ على العكس بهذه العمومية عينها التي لا بد ان تنعكس في صورة ما ، فان المدلول هو المدعى ، والحالة هذه ، الى ان يلعب الدور الرئيسي والى ان يهيمن على الصورة التي لا تعدو ان تكون محض وسيلة لتظهره .

سوف نعالج الانواع التي تدخل في هذا الباب وفق الترتيب التالي :

- ١ - اللفظ الذي هو اقرب نوع الى انواع الباب الاولى .
- ٢ - المرموزة التي ترجع فيها كفة المدلول المجرد كفة الشكل الخارجى .
- ٣ - الانواع التشابهية بحصر المعنى : الاستعارة ، المجاز ، التشبيه .

## اللفز

الرمز بحصر المعنى ملفيز في ذاته ، بمعنى ان الخارجية التي تضع في متناول الادراك مدلولاً عاماً تظل متمايزة عن هذا المدلول ، بحيث يمكن ان تخامر المرء شكوك بصدد المعنى الذي يجدر به ان يعزوه الى الشكل . غير ان اللفز يدخل في عداد الرمزية الواعية ويختلف عن الرمز بحصر المعنى من حيث ان ذاك الذي يطرح اللفز يعرف المدلول اتم معرفة وأوضحها ، وقد اختار عن قصد وعمد الشكل القمين بأن يعموه والذي من خلاله ينبغي ان يتم حزره . ان الرموز بحصر المعنى تبقى على الدوام بلا حل ، بينما يحمل اللفز في داخل ذاته حله . وهذا ما جعل سانشو — بانسا (١٨) يقول انه يحب ان يعرف اولا كلمة اللفز ، وان يسمع من ثم اللفز .

لفز اذن معنى هو بحكم المعروف ، ومدلوله لا يحتمل لبساً او غموضاً . لكن ما يميزه ، علاوة على ذلك ، هو انه يتألف من سمات طبيعية وخواص تندرج في عداد العالم الخارجي المعروف الذي تتواجد فيه في حالة شتات وتناثر ، وقد جرى الجمع بينها على نحو متنافر عن قصد وعمد بحيث تقابل من المرء للوهلة الاولى بالدهشة . ولهذا السبب تفتقر الى وحدة تركيبية ذاتية ، ويكون التقريب المقصود فيما بينها او تراصفها المتعمد خاويين ، لهذا السبب عينه ، من المعنى ؛ لكنها تفصح من جهة اخرى عن

---

١٨ - سانشو بانسا : سانس دون كيشوت وخادمه الوفي ، لكنه لئس جامل ، وحسه السليم يقف على طرفي نقبض وتغيلات سيده الجامعة . «م»

ميل الى الوحدة ، وبفضل هذه الوحدة تتلقى السمات الاشد تنافرا في الظاهر معنى ومدلولاً من جديد .

هذه الوحدة ، التي هي حامل تلك المحمولات المشتتة ، تتمثل بالتمثل المحض ، بكلمة اللفز المطلوب استخلاصها من روائه البالغ التعقيد في الظاهر . ومن هذا المنظور ، يمكن اعتبار الرمز ملحة رمزية ، لكنها ملحة مقصودة وواعية . وهذه الملحة هي بمثابة امتحان للأرابة ولسرعة البديهة في ادراك التركيبات ؛ ونمط تمثيلها ، الذي يهدف الى الحفز على حلها ، يدمر على هذا النحو نفسه بنفسه .

لهذا يدخل اللفز في عداد فن الكلام في المقام الاول ، ولكن من الممكن ان يجد مكاناً له ايضاً في الفنون التشكيلية ، ففي الهندسة المعمارية ، في هندسة الحدائق ، في الرسم . وهو ينتمي ، باصوله التاريخية ، الى الشرق بوجه خاص وإلى الحقبة الانتقالية من الرمزية البهمة والقامضة الى الحكمة والعمومية الاقرب الى الوعي . وقد استطابت شعوب وعصور بكاملها ممارسة هذا النوع والتفنن به .

في العصر الوسيط بقي اللفز يلعب دوراً كبيراً لدى العرب ، والاسكندنافيين ، وفي الشعر ، كما على سبيل المثال في مباريات المغنين الجوالين على منوال مباريات فارتبرغ (١٩) . اما في ايامنا هذه فهو لا يعدو كونه وسيلة تسلية وترجئة للوقت . وبوسعنا ان نربط باللفز المضمار الواسع من الابتكارات الاربية التي تتلبس شكل مجانسات لفظية واشعار مناسبات ، مستوحاة من حدث ما او موضوع ما . وهنا يكون لدينا ، من جهة اولى ، موضوع محايد ، ومن الجهة الاخرى ، ابتكار ذاتي يسفر ، من غير ما توقع وينفذ نظر مدهش ، عن جانب من الموضوع ، عن

علاقة من علاقاته ما كان هذا الموضوع ينم عنها رغم تواجده الدائم تحت الانظار ، وهذه العلاقة تسلط بدورها على الموضوع ضوءا جديدا وتسبغ عليه مدلولا جديدا .

## - ٢ -

### الرموزة

الرموزة Allégorie تدخل واللغز تحت باب واحد ، ولكن على طرفي نقيض منه . فالرموزة تسعى ، هي الاخرى ، الى وضع بعض خواص تمثل من التمثلات العامة في متناول الادراك ، متوسلة الى ذلك بعض خواص محددة لمواضيع حسية وعينية ؛ لكنها بدل ان تلجأ الى اشكال شبه موهة وملغزة ، تفصح عن المدلول بكل الجلاء الممكن ، بتوفيرها له غلافا خارجيا شفافا يقدو معه المدلول قابلا كل القابلية للفهم والادراك .

ان مهمتها الاولى تشخيص العموميات او الصفات العامة والمجردة ، المكتسبة ان من عالم الانسان وان من عالم الطبيعة ، من دين وحب وعدل وشقاق ومجد وحرب وسلم وربيع وصيف وخريف وشتاء وموت ، الخ ، وتصويرها وكان كل صفة منها ذات . لكن هذه الذاتية ليست بما هي كذلك ، لا بمضمونها ولا بشكلها الخارجي ، ذاتا او فردا ، بل تبقى تجريدا لتمثل عام لا يتلقى من الذاتية سوى شكلها الفارغ . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسميها بحسب قواعد اللغة فاعلا (٢٠) . فالكائن الرمزي ليس له،

---

٢٠ - الذات بالمعنى الفلسفي والفاعل بالمعنى اللغوي لهما لفظ واحد

باللاتينية : Sujet «م»

رغم وجهه وشكله الانسانيين ، شيء من الفردية العينية المميزة  
إله اغريقي او لقديس او لذات حقيقية ، اذ يتوجب على الرموزة ،  
كيما تجعل الذاتية مطابقة بقدر او بآخر لمدلولها المجرد ، ان  
تفرغها حتى تزيل منها كل اثر للفردية . ولهذا السبب تنهم  
الرموزة بالبرود والخواء ، كما تنهم ايضا ، بالنظر الى ان مدلولها  
هو محض نتاج للملكة الفهم ، بانها ، من وجهة نظر الابداع ، ابتكار  
راى النور على يد ملكة الفهم اكثر منه على يد الحدس العيني  
واغوار الخيال المبدع . فبعض الشعراء ، من امثال فرجيليوس ،  
يكتفون بإبداع كائنات رمزية ، لانهم غير قادرين على تخيل آلهة  
فرديين على غرار آلهة هوميروس .

بيد ان مدلولات الرموزة تبقى ، رغم طابعها المجرد ، مدلولات  
واضحة دقيقة ، ولا سبيل الى تعرفها الا بفضل هذا الوضوح  
وهذه الدقة ، بحيث ان التعبير عن هذه التفردات ، الذي لا  
يكن مباشرة في التمثيل ، الشخص فقط بصورة عامة ، لا بد ان  
يحتل مكانه الى جانب الذات بوصفه محمولها التفسيري . هذا  
الانفصال بين الحامل والمحمول ، بين العمومية والخصوصية ،  
ينهض دليلا آخر على برود الرموزة . فتظهر الصفات البارزة  
والدالة يتم عن طريق تصوير بعض النظاهرات والاعمال والمفاعيل ،  
النخ ، التي يبدو مدلولها واضحا جليا في الواقع العيني ، او عن  
طريق بعض الادوات والوسائط التي بها يفرض هذا المدلول نفسه  
في الواقع العيني . هكذا يتم التعبير رمزيا عن الحرب ، على  
سبيل المثال ، بأسلحة ورماح ومدافع وطبول وبيارق ، النخ . كما  
تمثل فصول السنة بأزهار وثمار تكثر في الربيع او الصيف او  
الخريف . ومن الممكن ، علاوة على ذلك ، ان يكون لاشياء اخرى  
مدلول رمزي ، كان يمثل العدل مثلا بميزان وبغشاوة ، والموت  
بمرملة ومنجل . ولكن بما ان مدلول الرموزة هو الاول من حيث  
الاهمية ، وبما ان تظهيره الحسي تابع له بصورة مجردة كتجريده



هو ، فان شكل هذه التعيينات ليس له اكثر من قيمة **محمول** او **مستند** .

ذلك ان الرموزة ، من اي جانب نظرنا اليها ، تبدو عملا باردا وغاربا . فتشخيصها العام خاوي ، وتظهرها ، رغم ظاهرها وضوحه ودقته ، لا يعدو ان يكون اشارة ليس لها ، بحد ذاتها ، مدلول البتة ؛ اما المركز ، الذي يفترض فيه ان يجمع المحمولات والسندات المتنوعة ، فلا يملك قوة وحدة ذاتية تدبر بشكلها ، على صعيد وجودها الواقعي ، لذاتها وحدها ، والى ذاتها يكون مرجعها ؛ بل نغدو شكلا مجردا خالصا تؤلف الخصوصيات ، المخفوضة الى مرتبة محض محمولات ومسندات ، عنصرا خارجيا بالنسبة اليه ، وان تكن وظيفتها هي بالتحديد ملؤه . لهذا يخلق بنا ايضا الا نحمل على محمل الجد استقلال التجريدات المشخصة للرموزات ، لان ما هو مستقل حقا في ذاته يتنافى وشكل الكينونة الرمزية . فـ «الديكه» (٢١) عند الاقدمين ، مثلا ، لا يجوز ان تعد رموزة ، بل هي تمثل الضرورة العامة ، العدالة الابدية ، الذات العامة القوية ، الجوهرية المطلقة للشروط الطبيعية وللحياة الروحية ، وبالتالي **الطلق المستقل** الذي على الافراد ، من بشر وآلهة ، ان يطأطئوا الرأس له . وقد كنا راينا ان كل عمل فني يجب ان يكون في رأي السيد فون شليفل عبارة عن رموزة . وهذا غير صحيح الا اذا كان المقصود به ان كل عمل فني ينبغي ان يمثل فكرة عامة وان يتضمن مدلول حقيقيا . لكن ما نشير نحن اليه هنا باطلاقنا عليه اسم الرموزة هو ، على العكس ، نمط تمثيل ثانوي ان بضمونه وان بشكله ، وهو لا يطابق مفهوم الفن الا على نحو ناقص . فكل ما يقع للانسان ، وكل

---

Diké معناها الحكم والامر المفروض.

٢١ - الاديكه : كلمة يونانية

وفي البتولوجيا الية العدالة .

فعل انساني ، وكل حدث وكل ظرف يحدث في العالم الانساني يتضمن قدرا من العمومية ، وهذه العمومية يمكن ان تنجرّد بما هي كذلك ، لكن هذه التجريدات موجودة سلفا في الوعي ذونما حاجة الى تجشّم عناء فعل التجريد . انها تجريدات ثرية لا ضلع للفن بها ، ولا بتعبيرها الخارجي الذي هو من شان الرموزة وحدها .

لقد كتب ونكلمان (٢٢) ايضا عن الرموزة مؤلفا يشوبه ما يشوبه من العيوب ، وفيه جمع عددا كبيرا من الرموزات ، ولكنه خلط في غالب الاحوال بين الرموزة والرمز .

ومن بين جملة الفنون الخاصة التي تستخدم تمثيلات مرموزة ، يخطيء الشعر اذ يلجأ الى اشباه هذه الوسائل ، بينما لا يستطيع النحت ان يستغني عنها بصورة دائمة ، وبخاصة النحت الحديث المتخصص في تصوير الاشخاص في المقام الاول ، اذ يجد نفسه مضطرا الى استخدام الرموزات لابرار العلاقات المتنوعة المميزة للفرد الممثل . فنصب بلوخر (٢٣) التذكاري ، المشيد في برلين ، يشخص جني النصر والمجد ، وان كان من الواجب هنا ، وفيما يتعلق بالسار العام لحرب التحرير ، ان تستبدل الرموزة بتصوير عدد معين من المشاهد ، كرحيل الجيش ومسيرته وعودته المظفرة ، الخ . وبوجه العموم ، يكتفي

---

٢٢ - بوهان بواكيم ونكلمان : عالم آثار الماني درس انصاب العصر القديم ، وكان من رواد الكلاسيكية الجديدة (١٧١٧ - ١٧٦٨) . «م»

٢٣ - جيهارد بلوخر : امير ومارشال بروسي ، برز اثناء الحملة على فرنسا عام ١٨١٤ ، لكن نابليون هزمه في لينني سنة ١٨١٥ ، ومع ذلك استطاع ان يصل في الوقت المناسب لنجدة وبلنفتون في واترلو (١٧٤٢ - ١٨١٩) . «م»

النحات في التماثيل التي تمثل اشخاصا بأن يحيط قاعدة التمثال بعدد من الرموزات وينوعها ما وجد الى ذلك سبيلا . أما القدامى فكانوا يستخدمون بالاحرى ، في النواويس على سبيل المثال ، تماثيل ميتولوجية عامة ، كالسبات والموت ، الخ .

تنتمي المرموزة ، بصفة عامة ، الى الفن الرومانسي الوسيطى اكثر منها الى الفن القديم . فكيف يمكننا ان نفسر تواتر التصور المرموزي في ذلك العصر ؟ لقد كان مضمون العصر الوسيط من جهة اولى الفردية الخصوصية ، بغاياتها الذاتية المرتكزة الى الحب والشرف ، وامانيها وضلالاتها ومغامراتها . وجميع هؤلاء الافراد وكل ما يقع لهم بسحون حفلا وسيعا لابتنكار وتطويع مصادمات عرضية ، اعتباطية ، ولاحتمالات حلها . وهذه الاحداث المختلفة ، المحفوفة بقدر او باخر من المخاطر ، تجري في جو عام من ظروف وشروط ليست ، كما لدى القدامى ، مفردة ومشخصة في شكل آلهة ، بل ظروف وشروط مصون وجودها كما هي ، في عموميتها الطبيعية ، الى جانب شخصيات خصوصية ، بوجوهها وتقلبات مصائرهما الخصوصية . فاذا ما اراد الفنان ان يمثل هذه العموميات من حيث هي عموميات ، وليس في الشكل الخصوصي الذي يمكن ان تتلبسه في هذه الحالة او في ذلك الوضع الفردي ، لا يبقى امامه من سبيل غير اللجوء الى المرموزة . وكذلك الحال في المضمار الديني . فالعذراء ، والمسيح ، واعمال الرسل ومصائرهم ، والقديسون بقصص كفارتهم وشهادتهم ، هم بكل تأكيد افراد يتسمون بالوضوح والدقة ، لكن المسيحية تشتمل ايضا على تصورات روحية عامة لا سبيل الى تمثيلها بوضوح ودقة ، في صورة اشخاص واقعيين واحياء . ومن هذه التصورات المجردة والعامة الحب ، مثلا ، والايمان ، والرجاء ، الخ . وبصفة عامة ، فان حقيقة المسيحية وعقائدها معروفة من حيث هي جزء من الدين ؛ وحتى في حال الاخذ بوجهة نظر الشعر ، يكون ثمة ما يوجب ان تقدم المذاهب

كمداهب عامة ، وان تعرف الحقائق وان تفرض نفسها على الاعتقاد بوصفها حقائق عامة . لكن التمثيل العيني لا يكون له ، في هذه الحال ، سوى أهمية ثانوية ، ومن الواجب ان يبقى خارجيا بالنسبة الى المضمون عينه ؛ والحال ان الرموزة هسي الشكل الذي يوائم هذا المطلب ويلببه على امثل وجه . وهذا ما يعلل كثرة الرموزات في **المثاهة الالهية** لدانتي ، حيث يمشل اللاهوت ، على سبيل المثال ، في صورة حببته بياتريس . لكن هذا التشخيص - وهذا سر جماله - فضفاض ويحتل مكانا وسطا بين رموزة بحصر المعنى وبين تجلر (٢٤) للمرأة التي احبها في حدائنه . كان في التاسعة من العمر حين رآها للمرة الاولى ؛ وقد خيل اليه انه لا يعاين ابنة رجل فانر ، بل بنتا من بنات الله . والتهبت طبيعته الايطالية الحارة غراما بها ، ولم تنطفئ شعلة هذا الهوى فيه قط . وبعد ان تبددت احلى آماله بموت حببته (٢٥) ، احس بقريحة الشعر تستيقظ فيه ، فاشاد لما يمكن ان نسميه بديانته الذاتية الحميمة نصبا كان في الوقت نفسه اروع اعمال حياته .

### - ٣ -

#### الاستعارة ، الصورة ، التشبيه

يتألف النوع الثالث من الانواع التي هي موضوع دراستنا في

- 
- ٢٤ - التجلي : ضمير الوجه ؛ وبحسب العقيدة المسيحية ، تجلى المسيح لثلاثة من التلاميذ في حال من العظمة والاشراق على جبل طابور . «م»
- ٢٥ - معلوم ان بياتريس (واسمها الكامل بياتريس بوريناري) ماتت من خمسة وعشرين ربيعا (١٢٦٥ - ١٢٩٠) . «م»

هذا الباب ، بعد اللغز والرموزة ، من الصورة بوجه عام . فاللغز يخفي المدلول ، المعروف والمراد في ذاته ، وهمه الاول ان يكسوه بقسمات متنافرة ، بعيدة في كثير من الاحيان عن طبيعته الحقيقية . اما في الرموزة ، بالمقابل ، فيكون جلاء المدلول هو الهدف الرئيسي ، بحيث يختزل التشخيص ومحمولاته الى محض اشارات . والحال ان الصورة ، او المجاز بوجه الاجمال ، تجمع بين وضوح الرموزة وبين شغف اللغز بالسر ، اذ تعطي المدلول المدرك بوضوح من قبل الوعي كساء خارجيا لا يمت اليه الا بصلة قريى بعيدة ، ولكن من دون ان يطرح معضلات تستوجب الحل ، وذلك باستخدام صورة مجازية يتجلى من خلالها المدلول الممثل بكل جلاء ، مما يتيح للوعي ان يتعرفه كما هو .

## ١ - الاستعارة

تشتمل الاستعارة *Métaphore* ، اذا ما اخذناها بحد ذاتها ، على جميع خصائص الرموزة ، بمعنى انها تعبر عن مدلول واضح في ذاته بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع المعيني تشابهه وتمت اليه بصلة قريى ما . لكن بينما يقوم في المشابهة بما هي كذلك انفصال بين بين المدلول بحصر المعنى وبين الصورة ، لا يكون لهذا الانفصال من وجود في الاستعارة الا افتراضيا ، ومن دون ان ينظر جهارا . ولهذا ارتأى ارسطو ان الفارق بين المشابهة والاستعارة يكمن في انطواء الاولى على «كيف» لا وجود له في الثانية . فالتعبير الاستعاري ليس له سوى وجه واحد ، هو الصورة ؛ اما المدلول بحصر المعنى فينبثق من المجموع الذي تؤلف الصورة جزءا من اجزائه ، ويكون انبثاقه هذا مباشرا ، من دون ان يكون هناك داع لتجريده واستنباطه من الصورة . فحين

نسمع على سبيل المثال بتعابير من اشباه : «نضارة الوجنات الربيعية» او «بحر من الدموع» ، لا يسعنا الا ان نفهم هذه التعابير بمعناها المجازي ، لا بمعناها الحقيقي ، والسياق الكلي للجملة هو الذي يوجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي . اما في الرمز والرموزة فلا تكون العلاقات بين المعنى والشكل الخارجي مباشرة وضرورية الى هذا الحد . فالحكماء والعلماء والعارفون هم وحدهم الذين يستطيعون ان يكتشفوا مدلولاً رمزياً فسي الدرجات التسع للسلم المصري وغير ذلك من الاشياء المشابهة . بل نراهم يشتبهون ويبحثون عن الرمزي والمجازي في اشياء لا تحتل شيئاً من هذا القبول ، كما حدث مرة لصديقي كرويزر ، وكذلك للافلاطونيين المحدثين ولشراح دانتي .

ان يكن مضمار الاستعارة واسعا وتنوع اشكالها لامتناهيا ، فان تعيينها بالمقابل بسيط . فهي مشابهة شديدة الاقتضاب ، لا يقوم فيها تعارض بعد بين الصورة والمدلول ، بل تكون الصورة هي المقدمة فيها على المدلول في الاهمية ، بينما المدلول يحصر المعنى شبه مخنوق ؛ ولكن حتى وان يكن هذا المدلول غير معبر عنه بجلاء ووضوح ، فمن الممكن تعرفه بيسر وسرعة من خلال المجموع الذي تؤلف الصورة جزءاً منه .

لكن بالنظر الى ان المدلول المقدم في هذا الشكل الصوري لا ينبثق الا من المجموع ، فليس له ، وهو المعبر عنه مجازياً ، ان يدعي لنفسه قيمة الانتاج المستقل . بل هو كان ويبقى نوعاً ثانوياً تماماً ، ولا يمكن للاستعارة ان تكون ، مثلها مثل جميع الانواع التي تكلمنا عنها ، بل اكثر ، سوى زخرف خارجي لعمل فني اصيل حقاً .

واكثر ما يكون استخدام الاستعارة في اللغة المنطوقة التي يمكننا ، من هذه الزاوية ، ان نرى اليها في مظاهر شتى . فكل لغة اولا تنطوي ، بما هي لغة ، على عدد كبير من الاستعارات . وآية ذلك ان اللفظة ، التي لا يكون لها في بادئ

الامر سوى مدلول حسي في المقام الاول ، تكتسب على المدى الطويل مدلولاً روحياً . ففعل «ادرك» و«عقل» ، وبوجه عام جميع المصطلحات العلمية ، كان لها في بادئ الامر مدلول حسي محض ، ثم جرى التخلي عن هذا المدلول وتم استبداله رويداً رويداً بمدلول روحي .

لكن استعمال اللفظة يمحو عنها شيئاً فشيئاً صفتها المجازية، فتغدو الاسم الحقيقي للشيء الذي ما كانت تعنيه من قبل الا مجازياً . وبفعل العادة لا يعود الناس في النهاية يميزون بين الصورة والمدلول ، وبدل ان تعرض الصورة نفسها بما هي كذلك لادراكنا الحسي تكشف لنا مباشرة عن مدلولها المجرد . فحين نستخدم على سبيل المثال كلمة «عقل» بالمعنى الروحي ، لا يخطر لنا ببال الفعل المعني ، فعل العقل باليد . ومن السهل التمييز، في اللغات الحية ، بين الاستعارات بحصر المعنى وبين الاستعارات التي غدت من كثرة الاستعمال تعابير دارجة ليس فيها من المجاز شيء . لكن هذا التمييز اشد صعوبة في اللغات الميتة ، على اعتبار ان القول الفصل هنا لا يمكن ان يرجع الى علم الاشتقاق وحده ، بالنظر الى ان المطلوب ليس اكتشاف الاصل الاول لللفظة من الالفاظ وتطورها اللغوي ، بل معرفة ما اذا لم تكن هذه اللفظة ، التي تبدو وصفية ، رسمية (٢٦) ، وذات معنى عيني ، قد فقدت مدلولها الحسي الاول وذكرى هذا المدلول بالذات اثناء تطور اللغة وبفعل استعمالها بمعنى روحي .

ومنى ما كان كذلك هو واقع الحال ، يغدو من الضروري أعمال الخيلة الشعرية لاكتشاف استعارات جديدة . ويتمثل المجهود الرئيسي في هذه الحال في اضافة شكل حسي على

---

٢٦ - من رسم الشيء : صورته ، مثله . «م»

ظاهرات واوضاع وافعال تنتمي الى دائرة عليا ونقلها بالتالي الى دائرة ادنى ، ولكن من خلال لباس مدلولات هذا المستوى الادنى صوراً واشكالاً مقتبسة من مدلولات المستوى الاعلى . ومن هذا القبيل ان العضوي ، مثلاً ، ارفع قيمة من اللاعضوي ، فاذا ما عبرنا عن الجامد بالفاظ حية نكون قد رفينا به الى مستوى اعلى . يقول الفردوسي : «ياكل حد سيفي مخ الاسد ويشرب دم المقدام القاني» . هذا المفعول عينه نلاحظه ، وان بمزيد من الحدة ، اذا ما تجسد الطبيعي والروحي في شكل ظاهرات روحية ترقى بهما وتسبغ عليهما سموا . هكذا درجت العادة على الكلام عن «مروج ضاحكة» و«سيول غاضبة» ، ويلجأ كالدرود (٢٧) الى الطريقة نفسها وللغاية ذاتها حين يقول : «تثن الامواج تحت وطاة السفن» . فما هو خاص بالانسان يستخدم هنا في التعبير عما هو طبيعي . وقد كان شعراء رومان قد لجأوا ايضا الى استخدام استعارات من هذا القبيل ، كقول فرجيليوس (٢٨) مثلاً (الزراعات ، الكتاب الثالث ، البيت ١٣٢) : «quum

---

٢٧ - كالدرود دي لباركا : شاعر مسرحي اسباني ، ارفع بالمرح الى القمة ، وله هزليات تاريخية ودينية ، ومنها «الحياة حلم» و«عبادة الصليب» و«الساحر المجيب» ، لعتاز مؤلفاته يعنف امراء ابطالها ويطموحهم الى الشرف (١٦٠٠ - ١٦٨١) . م»

٢٨ - بوليوس فرجيليوس مارو : اعظم شعراء اللاتين ، كان من اصل منضج ودرس في روما وميلانو وبدا نجه بلع في حلقة آسينيوس بوليوس الفكرية (الزراعات) ، وصار مدبناً لاوكتافيوس وانتقل الى روما حيث نشر (الزراعات) ، له ملحمة قومية كبرى لم ينجزها من الانبيالة . ولأنه في الاداب العربية عظيم (٧٠ - ١٩ ق.م) . م»



وعلى العكس من ذلك ، يمكن للروحي ان يغدو في متناول الادراك بواسطة صور مستعارة من العالم الطبيعي .

لكن من يسلك هذا المسلك يقع بسهولة في حبال التحذلق والتصنع والتلاعب بالالفاظ ، وعلى الاخص اذا ما صور الهامد في ذاته منسجما وادما عزيت اليه ، ناهيك عن ذلك ، وبجدية تامة ، نشاطات روحية . والطيان بوجه خاص هم الذين تفننوا وبرئزوا في اشباه هذه البهلوانيات ، وحتى شكبير لم يدر لها ظهوه على الدرام : انلا يشع في ريتشارد الثاني ( الفصل الخامس ، المشهد الاول) على لسان الملك لحظة افتراقه عن زوجته القول التالي : «حتى السنة اللهب العديمة الاحساس ستعاطف مع النبرة الكثيبة للكلمات المؤثرة ، ومن فرط ما ستسيل دموعها تاسيا واشفاقا ستخمد نارها ؛ فاذا ما حالت رمادا او فحما اسود ، فستظل تبكي الملك المشروع لك خلع عن عرشه » .

فيما يتعلق اخيرا بهدف الاستعارة واهميتها ، بحق لنا ان نتساءل ، بالنظر الى ان الكلمة بحصر المعنى تعبير مفهوم فسي ذاته والاستعارة تعبير آخر عنه : ما الفائدة من هذا التعبير المزدوج ، او - والامر سيان - ما الجدوى من الاستعارة التي ما هي ، في واقع الامر ، الا تعبير بديل ؟ يقال عادة ان الاستعارات تستخدم لإضفاء المزيد من الحيوية على التمثيل الشعري ، ولهذا السبب اوصى هينه Heyne بوجه خاص باستعمالها . وهذا يعدل القول بأن الاستعارة تسهل على الحدس والادراك فهم التمثيل الشعري اذ تجرد اللفظة العامة من إبهامها وعدم دقتها ،

وكذلك من تجريدتها . ومهما يكن من امر فان الاستعارات هي بكل تأكيد اكثر حيوية من التعابير الدارجة التي ليس لها سوى معنى حقيقي ؛ لكن الحياة الحقّة لا ينبغي البحث عنها في الاستعارات المنفردة او المترافقة التي لا مراء في ان طابعها المجازي قد يشتمل على عناصر تدخل على التعبير جلاء ووضوحا ودقة اكبر ؛ لكن حين يضاف هذا الطابع الاستعاري على التفاصيل كافة ، لا تكون النتيجة في اغلب الاحيان الا إنقال المجموع وسحقه تحت وطأة ثقلها .

وكما سنرى عما قليل عندما سندرس التشبيه ، ينبغي ان نرى في الاستعارة تظاهرا لحاجة الروح والنفس الى عدم الاكتفاء بالبسيط ، بالعتاد ، بالعادي ، والى الارتفاع والتسامي طلبا لمزيد من العمق ، والى التوقف عند الفروق ، والى توحيد ما هو منفصل . لكن هذه الحاجة الى الربط والتوحيد تفسر بدورها بعدد من الاسباب .

فالمقصود الاول هو فعل تقوية . فالعاطفة والهوى ، اذا ما طغيا وتاججا ، استحوذت عليهما الرغبة ، من جهة اولى ، في التعبير على نحو ملموس عن القوة التي تدب فيهما ، ومن الجهة الثانية ، في تظهر جيشانهما والابانة في الوقت نفسه عن نبانتهما وديمومتهما بواسطة تمثيلات متنوعة وصور متعددة ، ولكن تجمعها فيما بينها صلة نسب وقربى ، مع الانتقال من واحدة الى اخرى وتقريب الواحدة من الاخرى ، وباختصار ، تقوية بعضها ببعضها الآخر . هاكم ، على سبيل المثال ، ما تقوله جوليا في عبادة الصليب لكالدرون ، حين يقع نظرها على جثة اخيها الذي لقي مصرعه وحين يهب واقفا امامها عشيقها اوزيبو ، قائل ليزاردو : « كم أتمنى لو استطيع اغماض عيني » عن مراءى الدم البريء الذي يصرخ مطالبا بالانتقام ، مهرورقا في سيل من القرنفل الاحمر . كم بودي لو اجد ما يعذك في الدموع

التي تسفحها : أفليست الجراح والعيون **أفواها** لا تنطق بالكذب ؟» ، الخ .

وحين تهم جوليا بأن تهب نفسها له ، يتراجع مذمورا ويهتف بمزيد من الانفعال : «من عينيك تندفق **السنة لهب** ، زفير تنهداتك محرق ، وكل قول من اقوالك **بركان** ، وكل شمعة ومضة ، وكل كلمة **موت** ، وكل مداعبة من مداعباتك **جحيم** . فرائصي ترتعد عند مراى الصليب ، هذا الشعار الرائع ، على صدرك » .

انه جيشان النفس التي تستبدل الموضوع المدرك مباشرة بموضوع آخر ، والتي تلوب بحثا عن أنماط تعبير متجددة على الدوام لتظهر عنفها .

وتجد الاستعارة ايضا مسوغها ومبرر وجودها في الواقعة التالية : فحين يستغرق الروح ، المنصاع لخلجة داخلية ، في تأمل مواضيع واشياء مالوفة ، يتعجل ويثلف الى التحرر من خارجيتها ، فيبحث عن ذاته في هذه الخارجية ويضفي عليها صفة الروحية . وهو يتوصل الى ذلك بإحاطته ذاته وبإحاطته هواه بهالة من الجمال وتبدليه على هذا النحو على قدرته على اعطاء ذاته تعبيرا يرقى به الى ما فوق الإدراك المباشر .

لكن قد تكون الاستعارة ايضا نتاج خيال مبدع جامع يجد على الدوام في اثر ادراك عيني اكثر فأكثر مقاربة، لانه لا يستطيع ان يتمثل موضوعا ما في شكله العادي وأن يتصور مدلول ما في بساطته غير المزخرفة بالصور . كما قد تكون الاستعارة نتيجة لجموح العصف الذاتي الذي يسلس قياده ، هربا من المحيط العادي ، لإغواء اخاذ يترأى له معه انه لن يقر له قرار ولن يهنا له حال ما لم ينجح في اكتشاف سمات وقسمات متشابهة بقدر او بأخر في الاشياء الاكثر تنافرا ، وفي تحقيق مقاربات - غالبا ما تبعث على الدهشة - بين هذه الاشياء .

يخلق بنا ان نلاحظ في هذا الصدد ان كثرة الاستعارات

يمكن ان تشكل خطا فاصلا بين الاسلوبين القديم والعصري اكثر منها بين الاسلوبين النثري والشعري . فليس الفلاسفة الاغريق ، من امثال افلاطون وارسطو ، وليس كبار المؤرخين والخطباء ، من امثال ثوقيديدس (٢٠) وديموستينس (٢١) ، هم وحدهم الذين يكترون ، بالاجمال ، من استعمال تعابير بمعناها الدارج ، بل كذلك الشعراء الكبار ، من امثال هوميروس وسوفوكليس ، وان عمدوا في كثير من الاحيان الى استخدام تشبيهات . والحق ان دقتهم وصرامتهم الجمالية ما كانت تتحمل اي خلط من النوع الذي تنطوي عليه الاستعارة وما كانت تسمح لهم بالخروج عن اسلوبهم المعتاد المتميز بالبساطة والكمال غير المشوب بأي عيب ليبحثوا عن محسنات بدعية مزعومة ، عن ازهار بلاغية . فالاستعارة ترغبم الفنان باستمرار على وقف تدفق تمثلاته ، وتلهيه عن عمله اذ تدفع به الى ابتكار الصور ورصفها مع انه ليس لها من ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وتوجهه في دروب ومسالك تشط به عن الهدف الرئيسي . وما صرف الاغريق عن الافراط في استعمال الاستعارات هو جلاء اللغة ووضوحها ومرونتها اللامتناهية في النشر ، والحس الجمالي التشكيلي الذي لا يضاهى في الشعر .

وبالمقابل ، فان الشرق بوجه خاص هو الذي يستخدم وبحاجة

- 
- ٢٠ - ثوقيديدس : قائد ومؤرخ يوناني ؛ له «تاريخ حرب البيلوبونيز» التي اشترك فيها واركها . يعتبر من اصدق المؤرخين القدامى (٤٦٥-٣٩٥ ق.م) . «م»
- ٢١ - ديموستينس : سياسي وخطيب يوناني شهير ، استطاع بمثابرته واجتهاده ان ينقلب على مذهب النطق عتده وان يفكر خطيبا مفوها . وكان ، كسياسي ، خصما لدودا لفيلبوس المقدوني الذي كان يريد السيطرة على اليونان ، ومن اشهر خطبه «الفيليبات» (٢٨٤ - ٢٢٢ ق.م) . «م»

الى ان يستخدم التعبير المجازي ، وبخاصة في الشعر في الحقبة  
الاسلامية المتقدمة ، وكذلك في الشعر الحديث . ويكثر شكبير  
بدوره جدا من استعمال الاستعارات في تعابيره ؛ وتحسن فسي  
انظار الاسبان ايضا اللغة المبرقشة ، ويدفع بهم حب الاستعارات  
الى الاسراف والفلو فلا يعرف استعمالهم اياها من حدود ؛ ومن  
الممكن ان نقول الشيء نفسه عن جان - بول (٢٢) ؛ اما غوته ،  
بما عرف عنه من حب الوضوح والتوازن المعني ، فاقبل تطرفا  
في استعمالها . غير ان شيلر يكثر ، حتى في نثره ، من  
استعمال الصور والاستعارات ، وهذا الاكثار تفسره رغبته في  
التعبير على نحو مفهوم عن مدركات فلسفية عميقة من دون ان  
يلجأ الى اللغة الفلسفية بحصر المعنى . وهكذا يتوصل الى ربط  
التامل العقلي بالواقع المعني ، بتعبيره عن المدركات الفلسفية  
بوسائل مستقاة من الحياة العادية .

## ب - الصورة

تقع الصورة بين الاستعارة والتشبيه . وهي تشابه الاولى  
الى حد نستطيع معه ان نعدّها استعارة متطورة ، وهذا ما يقرب  
الشقة بينها وبين التشبيه ، من جهة اخرى ، مع فارق واحد  
وهو ان المداول في الصورة لا يمكن ادراكه في ذاته وبالتعارض  
مع الخارجية العينية التي تقام علاقة تشابه صريحة بينه وبينها .  
وتوجد الصورة متى ما جمعت معا ظاهرتان او حالتان مستقلتان،  
تقوم واحدتهما مقام المداول ، وتتولى الاخرى وضع هذا المداول  
في متناول الادراك . اذن فالتعيين الاول ، التعيين الاساسي

---

٢٢ - جان - بول : الاسم الذي عرف به يوهان بول فريدرش ريختر :  
كاتب الماني ، من رواد الرومانسية ، تميز بالحساسية والظرف والتهكس  
(١٧٦٣ - ١٨٢٥) . ٢٥

بنمثل بانفصال الدائرتين اللتين من معينهما استقي المدلول والصورة ، علما بان كل دائرة من الدائرتين موجودة لذاتها ، وبان ما هو مشترك بينهما ، من صفات وخصائص وشروط ، الخ ، ليس ، كما في الرمز عمومية وجوهرية مبهمتين وغير محددين ، بل لكليهما وجود عيني ومحدد .

يمكن ان يكون مدلول الصورة ، منظورا اليها من هذه الزاوية ، جملة كاملة من حالات ونشاطات وانتاجات وانماط وجود ، ومن الممكن لها ان تضع هذا المدلول في متناول الادراك ، دونما اي تلميح اليه ، وذلك عن طريق الصورة بالذات ، وبالارتكاز الى المشابهة القائمة بين الدائرة التي اليها تنتمي الصورة وبين دائرة اخرى ، مستقلة عن السابقة ، وتجمعها بها في الوقت نفسه صلة قربي . الى هذا النوع تنتمي ، على سبيل المثال ، قصيدة غوته المعروفة باسم نشيد محمد . وفحوى هذه القصيدة نبع ينبجس من الصخر ، ويتدفق بحيوية فتوية من فوق الصخور ، ثم يسقط ويعاود انبجاسه من جديد في السهل في شكل ينابيع وجداول فوارة ، وترفده روافد شقيقة ، ويعطي ااداما اسماءها ، وتنتصب عند مسابله مدن ، ثم لا يلبث ، وهو يزيد ويرغى فرحا ، ان يحمل كل هذه الروائع واشقاءه وكنوزه واولاده الى قلب ذاك الذي له يدين بميلاده . وعنوان القصيدة هو وحده الذي يشير الى ان هذه الصورة الوسيعة الباهرة لسيل عارم تمثل الظهور المفاجيء لمحمد ، وسرعة انتشار دينه ، واجتماع الشعوب قاطبة بطوع ارادتها تحت لواء عقيدة واحدة . والى هذا النوع ينتمي ايضا الكثير من اشعار شيلر وغوته المعروفة باسم التقديعات ، وهي عبارة عن اقوال لازعة تارة ومسلية طورا ، موجهة الى الجمهور والمؤلفين . وهاكم مثالا عليها :

بصمت هرسنا ملح البارود  
والفحم والكبريت  
وجوفنا قصبات

على امل ان تهجكم الاسهم النارية .  
بعض الصواريخ تملو كاسطوانات  
مضينة ، وبعضها الآخر يستعمل  
كما اننا نطلق عددا آخر منها لهوا  
كي نمتنع انظاركم .

وبالفعل ، عديدة هي الصواريخ الحارقة التي تفيض الكثيرين  
وتفرح في الوقت نفسه نخبة الجمهور الذي يطيب له ان يرى  
اواسط الناس واسافلهم ، بعد ان شغلوا لآمد طويل من الزمن  
ارفع المراكز ولم يدعوا صوتا يعلو فوق صوتهم ، وقد اكرهوا على  
إطباق افواههم وقبلوا صاغرين برش الماء البارد عليهم .

لكن في هذه الامثلة الاخيرة يتوضح مظهر جديد للمجاز .  
وبالفعل ، ان فاعلا هو الذي يفعل الفعل هنا ، وينتج اشياء ،  
ويمر ببعض احوال ، ويعيش في بعض ظروف ، لكن ليس هذا  
لفاعل هو الذي يأخذ شكلا مجازيا او سوريا ، وانما ما  
يفعله ، ينتجه ، ما يقع له . الفاعل بما هو كذلك مقدم بدون  
معونة صورة ، وافعاله والشروط التي يفعل فيها فعله هي وحدها  
التي تجرد من معناها الحقيقي لتتلقى شكل تعبير مجازي . وهنا ،  
وكما في الصورة بوجه عام ، ليس كل المدلول هو الذي يفصل عن  
غلافه ، بل الفاعل هو وحده الذي ينحى جانبا ، بينما يتلقى  
المحتوى المتعين للغلاف شكلا مجازيا ، ويمثل الفاعل على نحو  
يوحي وكأنه هو الذي ينجز الافعال وينتج الاشياء التي هي المعنية  
في ذلك الشكل الصوري . وهكذا يتلبس الفاعل المسمى شكلا  
استعاريا . وكثيرا ما وجه الانتقاد الى هذا الخلط بين المعنى  
الحقيقي والمعنى المجازي ، ولكن لاسباب يصعب تبريرها .

ان الشرقيين بوجه خاص هم الذين يدللون على عظيم الجراة  
في التلاعب بهذا النوع من الصور التي يفلون فيها غلوا شديدا  
حتى انهم يجمعون في حزمة واحدة اشياء غريبة كل الغريبة  
بعضها من بعض ويكرهونها على التداخل والتنافذ . قال حافظ

في بعض شعره : «عجلة الدهر فولاذ دام ، والقطرات النسي  
تنساقط منها تيجان وأكاليل» . وفي موضع آخر : «السيف  
الشمسي يسفح على الفجر دم الليل وقد أحرز عليه نصرا مبينا» .  
وقال ايضا : «لا احد ، مثل حافظ ، أطاق اللثام الذي كان  
يحجب وجنتي الفكر ، منذ اليوم الذي شرع فيه بتجميع  
خصلات عروس الكلمة» . ويبدو ان معنى هذه الصورة هو  
كلاني : ان الفكر عروس الكلمة (يقول كلوبستوك ، هو الآخر ،  
ان الكلمة هي الاخ التوأم للفكر) ، ومنذ اليوم الذي شرع فيه  
بتجميل هذه العروس بكلمات مجمدة ، لم يتدر احد اقتدار  
حافظ على الإبانة عن هذا الفكر المزوَّق بكل جلالة وجماله  
السافر .

### ج - التشبيه

من الصورة ننتقل مباشرة الى التشبيه . فهنا ، حيث فاعل  
الصورة مسمى ، يبدأ البيان المستقل ، غير المجازي ، عن  
المدلول . لكن الفارق بين التشبيه والصورة يكمن في ان كل ما  
هو ممثل في الصورة في شكل مجازي فقط يمكنه في التشبيه ،  
ومن حيث هو مداول مجرد يحتل مكانه بجانب الصورة لينبث  
بها ، ان يتلقى ايضا نمطا تعبيريا مستقلا تماما . ان الاستعارة  
والصورة يشخصان المدلول ، من دون الإبانة عنه ، بحيث ان  
كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة  
عما تعنيه هذه الصور والاستعارات . اما في التشبيه فبان  
الصورة والمدلول منفصلان تمام الانفصال واحدهما عن الآخر ،  
وكل منهما له قوامه المستقل ، وان تفاوت واحدهما عن الآخر  
في جلالة ووضوحه ؛ وانما بعد انفصالهما يعقدان بينهما صلات  
واواصر ، وذلك لما بينهما من تشابه .

من هذا المنظور يبدو التشبيه في جزء منه وكأنه محض



تكرار ، على اعتبار انه المضمون عينه في شكل مثنى او مثلث او حتى مربع ، وفي جزء آخر منه وكأنه شيء فائض عن الحاجة وممل ، اذ ان المدلول موجود سلفا ولا حاجة به الى اي نمط تشخيصي كما يفهم . اذن من حقنا ان نتساءل بخصوص التشبيه ، وهذا اكثر مما بخصوص الصورة والاستعارة ، عن الفائدة وعن الهدف من استعمال تشابه مفردة او متعددة . فما هي اهل ، بالفعل ، لبث الحياة في وصف ما او لرفع درجة وضوحه . بل على العكس ، فالتشابه كثيرا ما ثقل الشعر ، وقد تجعله مملا منفرا ، في حين ان الصورة او الاستعارة يمكن ان تتمتع بالوضوح عينه من دون ان تكون هناك حاجة الى رصف المدلول الى جانبها .

من الواجب اذن ان نلتصق الهدف الحقيقي للتشبيه فسي الحاجة التي تساور الخيال المبدع الذاتي للشاعر الى ان يبحث للمضمون ، الذي يعي عموميته المجردة ويعبر عنه في هذه العمومية ، عن شكل عيني والى ان يجعله موضوعا لادراك حسي . من هذا المنظور ، يدل التشبيه ، مثله مثل الصورة والاستعارة ، على قدر من الجرأة في التخيل ، بمعنى انه ينشط ، ازاء موضوع ما او وضع ما او مدلول عام ما ، ليجذب الى هذا الموضوع او الوضع او المدلول اشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا ، ليجذبها الى دائرة مضمون واحد ، لفائدة هذا المضمون ، وليطعم مادته بعالم كامل من تظاهرات متنوعة . وقدرة الخيال هذه على ابتكار اشكال وعلى جمع الاشياء الاكثر تنافرا في حزمة واحدة ، بواسطة علاقات وتركيبات اربية ، هي التي تكمن في اساس هذا التشبيه .

قد ينشط الخيال ويجدة في اثر التشابه لمحض المتعة ، من دون ان يحاول ان يقيم الدليل ، بغنى الصور التي يبتكرها وعظمتها ، الا على جرأته وطرافته . وهذا ضرب من جموح الخيال

الذي ينلهى ، وعلى الاخص لدى الشرقيين في ساعات الراحة والقيولة ، بغنى ابتكاراته وروعته ويدعو مستمعيه الى مشاركته هذا التطور ؛ لكن كثيرا ايضا ما تستحوذ علينا الدهشة ازاء السهولة التي يستولد بها الشاعر أغرب الصور ويدل فسي تراكيبه على نباهة تتجاوز في عمقها حس التملح والتندر . وتلقى لدى كالدرين ايضا تشابه من هذا النوع ، وعلى الاخص حين يصف عظمة المواكب الكبيرة والاحتفالات الكبيرة ، وجمال الخيل والخيالة ، او حين يتكلم عن السفن التي يدعوها تارة بـ «طيور بلا اجنحة» وطورا بـ «اسماك بلا زعانف» ، الخ .

غير ان التشابه تخدم ايضا هدفا آخر : فهي تتيح للشاعر ان يتوقف عند موضوع معين وان يجعله مركزا جوهريا لجملة من تمثيلات اخرى بعيدة بقدر او بأخر ، وقادرة على الاعلاء من شأن المضمون المركزي وعلى إسباغ صفة الموضوعية عليه . ومسلك كهذا قد تعلبه على الشاعر اسباب شتى .

فهناك اولا الحاجة الى استبطان المضمون ، الى استدخاله ، الى استملاكه بحيث لا يعود في مستطاع الشاعر ان يحول انتباهه عنه . وسرعان ما نلاحظ ، من هذا المنطق ، فارقا اساسيا بين الشعرين الغربي والشرقي ، وهو عين الفارق الذي سبق لنا التنويه به في معرض كلامنا عن الحلولية . فالشرقي ، عند مسام ينماهى مع الموضوع ، يقل تفكيره بنفسه ، ولا يدل لا على دنف وخمول ، ولا على حزن وكآبة . فالفرح الذي يساوره ازاء موضوع تشابيه فرح اكثر موضوعية وذو طابع نظري اشد بروزا . انه ينقل الطرف فيما حوله ، وهو متمالك مشاعره ومسيطر على احساسيه ، بحثا في كل ما يحيط به ، وفي كل ما يعرفه وما يحبه ، عن صورة لما يشغل روحه ونفسه ولما يهيمن على فكره . اما الخيال ، الحر من كل تركز ذاتي والبريء من كل حالة مرضية ، فيكتفي ، في التمثيل على اساس من التشبيه ، بالموضوع عينه ، وعلى الاخص متى ما كان تشبيه هذا الموضوع

بأجمل ما في الوجود وبأسطع ما فيه قمينا بالإعلاء من شأن جماله هو وبتغيير هيئته لتشع نورا والقا . اما الغرب ، بالمقابل ، فهو اكثر ذاتية ، اكثر دنفا وكآبة ، واميل الى التشكي والتوجع ، ويلج ، اكثر ما يلج ، على آلامه واوصابه .

هذا التعميق للمضمون ، هذا الاستغراق في المحتوى يتم ، على الاخص ، لصالح المشاعر والعواطف ، وفي المقام الاول عاطفة الحب التي تجد اذة في موضوع اتراحها وافراحها ؛ وبما ان هذه العاطفة مستبدة بالشاعر الى حد يعجزه عن فكاك نفسه من إسارها ، فانه لا يكل ولا يعمل من استحضار موضوعها في اشكال دائمة التجدد . والعشاق اغنياء كل الفنى بالرغبات والاممال والابخلة المتقلبة . والى هذه الاخيلة نستطيع ان نعزو التشابه التي يلجأ اليها الحب وغيره من العواطف بمزيد من السهولة كلما استبدت هذه العواطف عينها بالنفس كلها وافعمتها بكاملها . وقد تغعم النفس ، مثلا ، بفكرة موضوع واحد : فم الحبيبة الجميل ، او عينها الجميلتان ، او شعرها الجميل . وهذا ما يحرك الروح الانساني وينشطه ، فتتناوب عليه احوال من الالم والفرح ، ولا يكون لكل هذا الجيئشان من غرض غير ارجاع كل ما يلقاه في مباحثه ومساغيه الى العاطفة اليتيمة التي اتخذت من قلبه مركزا لعالمها . وتكمن اهمية التشبيه في العاطفة ذاتها ؛ هذه العاطفة التي اذا ما تعلمت بالتجربة ان اشياء ومواضيع اخرى في الطبيعة جميلة بدورها او يمكنها بدورها ان تكون مصدرا لاتراح وافراح ، الخ ، جذبت هذه الاشياء والمواضيع جميعا ، بصفة تشابه ، الى دائرة مضمونها الخاص ، وهذا ما يوسع نطاقه ويزيد في رحابته ويسبغ عليه صفة العمومية .

ان يكن موضوع التشبيه متفردا وحسيا تماما ، وان عقدت آصرته على ظاهرات حسية مماثلة ، نجم عن ذلك في كثير من الاحيان تراكم في التشابه ، وكان هذا التراكم شاهدا على ضحالة

التفكير وعلى عدم نمو الحساسية ، وهذا ما يجعل كثرة التشابيه،  
 المنصبة في المقام الاول على التواحي الخارجية ، من دون اي  
 رابط روحي فيما بينها ، تبدو مملة وغير مثيرة للاهتمام . نقرأ  
 على سبيل المثال في نشيد الأنشاد (الاصحاح الرابع) : «ها انت  
 جميلة يا حبيبتي ، ها انت جميلة ، عيناك حمامتان من تحت  
 نقابك . شعرك كقطيع معز رابض على جبل جلعاد . اسنانك  
 كالقطعان المجزوزة الصوف الصادرة عن مواردها ، وكل واحد  
 منها مثم وليس بينها عقيم . شفتاك كسلكة من القرمز ، وفمك  
 حلو . خذك كفلقة رمانة بين صفائرك . عنقك كبرج داود المحصن  
 بمتاريس ، الف مجن علق عليها وغيرها من اسلحة الجبابرة .  
 ثدياك كخشفتي ظبية توأمين يرعيان بين السوسن» ، الخ .

بساطة كهذه نلناها في العديد من تشابيه اوسيان . وعلى  
 سبيل المثال : «انت كالثلج في الارض الرملية . شعرك اشبه  
 بسحابة فوق الكروملا ، تلتف وتتجدد فوق الصخور ، مومضة  
 متلألئة تحت اشعة الشمس الافلة . وذراعاك اشبه بالعمودين  
 اللذين عليهما يقوم منزل فئال الجبار» .

ومن هذا النوع ايضا ، وان تكن اكثر خطابية ، الكلمات التي  
 يضعها اوفيدبوس على لسان بوليفيموس (٢٢) (الامساخات، الكتاب  
 الثالث عشر ، الايات ٧٨٩ - ٨٠٧) : «لانت اشد بياضا ، يا  
 غالاتيا ، من الورقة البيضاء كالثلج التي تنبت عند تخوم المراعي ؛  
 لاكثر ازهارا وتنويرا من المروج ؛ ولاعظم مرونة ولدانة مسن  
 البان ؛ ولاشد سطوعا من البلور ؛ ولاخف من الجدي الرضيع ؛  
 ولاملس من صدقة البحر ؛ ولالطف من شمس الشتاء ومن فيء  
 الصيف ؛ ولارهف من الفاكهة ؛ ولاهيف من الدلب المشيق» ، الخ .

---

٢٢ - بوليفيموس : في المينولوجيا الاغريقية ، احد المماثلة من لوي  
 المين الواحدة . وقد فقاها له اوليس . «م»

ولدى كالدرن ايضا تلقى الكثير من امثلة هذه التشابه ،  
وان تكن هذه الفزارة اوفق للشعر الفئاني منها للعمل المسرحي  
الذي لا مفعول لها عليه غير ابطاء حركته وإثقالها اذا لم تكن  
طبيعة الموضوع بالذات هي التي تستلزمها . ومن هذا القبيل  
وصف دون جوان المفصل لامرأة محجبة ، لمحها بالمصادفة وقفا  
اثرها ، وعنهما قال في ما قال : «وهذا بالرغم من ان يدا ساطعة  
البياض كانت تمزق بين الفينة والفينة الستر الاسود لهذا  
النقاب الصفيق ، يدا كأنها ملكة الزنابق والسوسن ، يعلي افريقي  
فاحم من شأن بياضها الثلجي . . . » .

وغير هذه الحال حال النفس التي اذا ما جاشت في اعماقها  
عبرت عما بها بصور وتشابه يتجلى فيها الجانب العميق حقاً  
والروحي من المشاعر المختلجة . وعندئذ يكون واحد من امرين :  
فإما ان تظهر النفس ذاتها من خلال مشهد طبيعي ، وإما ان  
مشهدا طبيعيا معيناً يقدو انعكاساً لمضمون روحي . ولدى اوسيان  
ايضا نلتقي العديد من الصور والتشابه الماثلة ، وان يكن عدد  
الاشياء والمواضيع التي يستخدمها على سبيل التشبيه محدودا :  
سحب ، عاصفة ، ضباب ، شجرة ، مجرى ماء ، ينبوع ، شمس ،  
شوك ، عشب ، الخ . يقول مثلاً : «رائع هو الحاضر ، يا فنغال !  
انه لكالشمس فوق الكروملا ؛ الشمس التي طال افتقاد الصياد  
لها قبل ان يبصر بها بين السحب والغيوم» (٢٢) . وفي موضع  
آخر : «الم يسمع اوسيان صوتاً ؟ اين هو صوت الايام التي  
تصرمت ؟ كثيرا ما تدلف ذكرى الازمان الماضية الى نفسي  
كالشمس الغاربة» . ويقول اوسيان ايضا : «جميلة هي كلمات

---

٢٢ - فنغال : قصيدة نثرية مطولة ألفها مكفرسون (سنة ١٧٦١) وعزاها الى  
الشاعر السكولندي الاسطوري اوسيان ، ابن فنغال ، ملك مورفني . «م»

النشيد ، ولطيفة هي قصص الازمان الماضية . هذا ما قاله كوشولان . انها لكندی الصباح وظله الوديع على الروابي التي يكلها العنز ، ساعة تكون منارة بضوء الشمس الباهت ، والجدول الازرق جامد في الوادي» . ان عودة اوسيان المتكررة الى المشاعر ذاتها والى تشابيهها ذاتها تبدو وكأنها تعبير عن شيخوخة مرهقة بالحزن وبالذكريات المؤلمة . فالمشاعر الحانية والحزينة تحبذ التشابه وتستطيعها . وما تريده نفس كتلك النفس ، وما يثير اهتمامها ، لم يعد له من وجود الا في ماضٍ بعيد قصي ؛ لذا نراها نميل بصورة عامة الى الاستغراق في شيء آخر بدل ان تتجلد وتستعيد شجاعتها . وهكذا تتطابق تشابه اوسيان الكثيرة مع هذه الاحوال الذاتية ، ومع التصورات الكئيبة في غالبيتها ، ومع الحلقة الضيقة التي يجد الشاعر نفسه مرغما على البحث عنها فيها ، على حد سواء .

وعلى العكس ، وبقدر ما يتركز الهوى، رغم جيشانه وثورانه، على مضمون واحد ، يكون في مستطاعه ان يعبر عن ذاته فسي صور وتشابه عديدة ، تدور كلها حول محور الموضوع ذاته ، وغرضها جميعا تظهر العواطف الدفينة كما لو انها انعكاس . ذلكم هو ، على سبيل المثال ، شأن المناجاة التي تخاطب فيها جوليت الليل ، في مسرحية روميو وجوليت ، قائلة : « تعال ، ايها الليل ! - تعال يا روميو ، انت يا نهار في الليل ! على اجنحة الليل ستحط ، كالثلج الهاطل على ظهر غراب . تعال ، ايها الليل الوديع الحبيب ! تعال ، وهات معك حبيبي روميو ! وان قضى نجه . فخذ وقطعه وانثر اجزاءه : فليسوف يضي على مشهد السماء جمالا يصير معه كل من على الارض عاشقا لليل ولا تعود لديه رغبة في ان يحبي الشمس التي لا جدوى منها» .

وبوسعنا ان نقيم مقابلة بين هذه التشابه ، الفنائية فسي معظمها ، والناجمة عن عاطفة مستغرقة في محتواها ، وبين

التشابه الملحمة التي تكثر لدى هوميروس بوجه خاص . فهدف الشاعر الملحمي ، اذا ما ركز على بعض التشابه ، ان يصرفنا عما يعتلج في نفوسنا من فضول وتوقع وترج و توجس عملي ، ان صبح التعبير ، بصدد مال الاحداث وعاقبة بعض افعال البطل واحواله ، وان يحول اهتمامنا عن طلب الاسباب والنتائج والعواقب ليجعلنا نركزه على ابتكارات هادئة وجمالية يعرضها لحدسنا وكأنها اعمال نحتية . هذا الهدوء ، هذا الصفو ، هذا التجرد عن كل اهتمام عملي محض هو ما يميز كل ما يشيده الشاعر الملحمي على مرأى من ابصارنا ، وهو ما يخلف وقعا اعماق كلما استمار التشابه التي يحيط بها موضوعه الرئيسي من مضمار بعيد وغريب عن المضمار الذي اليه ينتمي هذا الموضوع . لكن الاكثار من استعمال التشابه وتنويعها يهدفان ايضا ، من جهة اخرى ، الى ابراز الموضوع الممثل ، عن طريق مضاعفة تمثيلاته على وجه التحديد ، واالى توفير المزيد من الاستقرار والثبات له ، بدل تركه ينساق مع تيار القصيد ودفق الاحداث . هكذا يقول هوميروس ، على سبيل المثال ، عن آخيل وقد تافت نفسه الى القتال وهب للاقاة اينيوس ( الاليساذة ) الفصل العشرون ، الابيات ١٦٤ - ١٧٥ ) : «دنا وكأنه اسد هزبر يحلم الرجال بصرعه ، وقد التام شمل الناس من حوله . وتقدم اولا بادي الازدراء ، ولكن حين مسه احد اولئك المراهقين المقاتلين بحريته ، استدار نحوه فاغر الشدق ، واسنانه ترغى زبدا ، وقلبه القوي ينتفض في صدره . وبقنبرته ضرب على جنبه وخاصرته ليجمس نفسه على القتال . وتقدم ، والوعيد يتطاير شررا من عينيه ، وفؤاده ملؤه الإقدام ، متسائلا بينه وبين نفسه عما اذا كان سيجندل واحدا من اولئك الرجال ام انه سيلقى حتفه من اللقاء الاول . هكذا اندفع آخيل ، لما يعتمل بين جنباته من قوة وبسالة واقدام ، للاقاة اينيوس ، البطل الصنديد » .

ويقول هوميروس ايضا عن بالاس (٢٤) ( الاليلة ، الفصل الرابع ، البيتان ١٢٠ - ١٢١ ) حين حولت اتجاه السهم الذي سددته بانداروس الى مينيلاس (٢٥) : «لم ننسه ، بل حولت اتجاه السهم القاتل ، وكأنها ام تدب ذبابة تهدد بإيقاظ ابنها الغافي» . ويضيف بعد ابيات قليلة ، حين جرح السهم مينيلاس فعلا (الابيات ١٤١ - ١٤٦) : «مثل امرأة من ميونيا او كاريا تخضب العاج بالارجوان ليكون مجنا للخيل ؛ لكن الجن بقي حبس القصر ، وما اكثر الفرسان الذين ودوا لو يحملونه ؛ لكنه بقي حبس القصر ليكون زينة للملك وحلية للحصان ، وليزيد مجد الملك مجدا : هكذا سال الدم على طول فخذ مينيلاس » ، الخ .

لم نتكلم الى الان الا عن التشابه المتولدة عن نشاط مخيلة فياضة او عاطفة فائقة العمق تتوغل في موضوعها ويتوغلل موضوعها فيها ، او كذلك عن مواضيع فائقة الهمية تستدعي ، بحكم اهميتها بالذات ، ان تنشط المخيلة اقصى نشاطها . والى هذه المصادر نستطيع ان نضيف مصدرا آخر يتعلق بصورة رئيسية بالشعر المسرحي . فمضمون المسرح اهواء متصارعة ، واعمال ومواقف حماسية ، وتحقيق رغبات دنيئة ؛ والمسرح ، بدل ان يسرد هذا المضمون سردا ، كما يفعل الشعر الملحمي ، في شكل احداث متحققة ، احداث باتت ملكا للماضي ، يجعلها تتم على مرأى منا ومسمع ، وعلى ايدي اشخاص يتصرفون في ظاهر الامر بملء الاستقلال ، ولا ينصاعون لغير عواطفهم ، من دون ان يتدخل الشاعر بينهم وبين الاحداث التي يفترض فيهم انهم هم صانعوها . وعلى هذا الاساس قد يكون مباحا لنا القول بأن الشعر المسرحي هو الشعر الذي يستلزم اقصى قدر من الفطرة

٢٤ - بالاس : لقب الالهة الينا - «م»

٢٥ - مينيلاس : ملك الاخيين ، مؤسس اسبارطة ، وزوج هيلانة . «م»



والتلقائية في التعبير عن الاهواء ، وأن عنف هذه الاهواء ، سواء  
اكانت من باب الالم ام الرعب ام الفرح ، النخ ، لا يتضمن  
تشابه ، وذلك بحكم الصفة الطبيعية لتعبيرها . لذا ، فان وضع  
استعارات وصور وتشابه ، النخ ، على لسان أفراد مستفرقين  
بجماع شخصيتهم في العمل ، افراد لا هم لهم غير ان يعبروا  
بافعالهم عما يجيش في عالمهم الداخلي ، يعني سلوك ابعد الطرق  
عن الطبيعة وتشويش تطور المأساة . فمن شأن التشابه ، في  
هذه الحال ، ان تصرف انتباهنا عن الموقف المباشر وعن الاشخاص  
الفاعلين والشاعرين الذين يخلقون هذا الموقف او يواجهونه ، وأن  
تحوّله الى شيء غريب عن الموقف وخارجي عنه ، الى اشياء لا  
تدخل في عداد بملء معنى الكلمة ، ولهجة الحوار هي التي تعاني  
بنتيجة ذلك من لجم وقطع مزعج وصعب الاحتمال . وهكذا  
وجدنا المواهب الشابة في المانيا ، يوم سمعت الى التحرر من اقلال  
الميل الفرنسي الى البلاغة ، تنظر الى الاسبان والاطليان والفرنسيين  
على انهم مجرد فنانيين يضعون على السنة اشخاص مسرحياتهم  
مبتكرات مخيلتهم هم ، ويعززون اليهم روحهم هم ، ومواضعاتهم  
وتقاليدهم هم ، وفصاحتهم الطلية هم ، وهذا في اوضاع  
ومواقف كان يفترض الا يعلو فيها صوت على صوت الاهواء  
المضطربة وتعبيرها الطبيعي . وهكذا طرقت اسماعتنا في الكثير  
من مسرحيات تلك الحقبة ، وامثالا لمطلب العفوية هذا ، صيحات  
العواطف ، متبوعة بعلامات تعجب ونقاط وقوف ، بدلا من اسلوب  
الالقاء القديم المتميز بالجزالة والسمو ، والفني بالصور  
والتشابه . وانطلاقا من المبدأ عينه اخذ نقاد انكليز على شكسبير  
إكثاره من التشابه التمثيلية التي يضعها على السنة اشخاصه ،  
بينما هم في ذروة الالم ، وفي وقت لا يترك فيه جموح العاطفة  
اي مكان للتفكير الهادئ الذي يقتضيه ، على ما هو ظاهر للعيان ،  
التشبيه . وصحيح ان الصور والتشابه التي يلجأ اليها شكسبير

صعبة الاحتمال وكثرتها مجاوزة للحد احيانا ، ولكن صحيح ايضا ،  
بوجه الاجمال ، ان التشابيه تستاهل ، حتى في الفن المسرحي ،  
مكانا مرموقا ، ومن شأنها ان تحدث وقعا وتأثيرا .

وبالفعل ، حين تتوقف العاطفة عند تشابيه ، وهي المستغرقة  
بتمامها في موضوعها وغير المستطبعة من إساره فكاكيا ، لا يكون  
للتشابيه من هدف ، في المضمار العملي لسيرورة الاحداث ،  
سوى ان تظهر للعيان ان الشخصية ليست مأخوذة بتمامها في  
دوامة الموقف الذي هي فيه ، او في دوامة العواطف والاهواء  
التي تعتمل في صدرها ، بل تعرف ، من حيث هي طبيعة نبيلة  
وراقية ، كيف تسيطر على الموقف وتقهقر اهواءها . فالهوى يغفل  
النفس ، ويحبسها في ذاتها ، ويفرض عليها تركيزا محدودا ،  
ويجعلها ان لم نقل خرساء ، فعلى كل حال عاجزة عن الابانة عن  
ذاتها الا بالفاظ من مقطع واحد ، ويضعها في حال من الجيشان  
المفكك المشوش . بيد ان النفس كبيرة بما فيه الكفاية ، والروح  
قوي بما فيه الكفاية كيما ترتفع الشخصية فوق ذلك التحديد  
وتسيطر على الحماسة التي تهزها وتتاجج نارها فيها ، مدللة  
بهذه السيطرة على صفو هادئ جميل . وتحرر النفس هذا هو  
ما تعبر عنه التشابيه على نحو شكلي تماما احيانا . فهي تتبع  
للشخصية ان تحافظ على هدونها العميق وقوتها ، وان تبقى  
مسيطرة على ذاتها ، وهي تفعل ذلك بإتاحتها لها امكانية تحويل  
المها ووجعها الى موضوع ، او امكانية التقائها ذاتها نظريا فسي  
مواضيع خارجية ، او امكانية استخدامها لسخرية رهيبة ضد  
ذاتها فتروح تتأمل بهدوء دمارها اللدائي كما لو انه حدث لا يعنيها  
مباشرة . في الشعر الملحمي ، يتولى الشاعر بنفسه ، كما كنا  
راينا ، تامين الهدوء النظري للمستمع على نحو ما يتطلبه الفن ،  
وتكون وسيلته الى ذلك اعتماد تشابيه تمثيلية ووصفية ؛ اما  
في الشعر المسرحي فان الاشخاص الفاعلين ، اي الممثلين ، هم  
الذين يقومون مقام الشعراء والفتانين ويسلكون مسلكهم ،

فيحاولون حياتهم الداخلية الى موضوع ، ويبقون على درجة كافية من القوة ليقولوا هذا الموضوع ويزودوه بشكل ، وليكشفوا لنا على هذا النحو عن نبل عواطفهم وقوة انفسهم . ذلك ان هذا الفوص في شيء آخر ، في الاشياء الخارجية ، يعدل هنا تحرر الحياة الداخلية من الاهتمامات العملية البحتة او من مباشرة العاطفة ، وتوجهها نحو اشكال حرة نظريا . هكذا يعاود التشبيه للتشبيه ، كما وصفناه اعلاه ، ظهوره ، لكن على نحو اكثر عمقا ، وذلك بقدر ما بشكل هذه المرة وسيلة للتغلب على موقف صعب وللتحرر من سلطان هوى من الاهواء .

هذا التحرر يتم على مراحل عدة ، ولدى شكسبير نجد اغلب امثله .

حينما تواجه النفس خطر مصيبة كبيرة تهدد بان تهزها هزا عنيفا ، وحينما تحس فعلا بالالام القرين بهذا المصير الذي لا منجاة منه ، تدلل هذه النفس على ابتذال كبير فيما لو جنحت الى إرخاء العنان للانين والشكوى ، والى التعبير بصوت عالٍ عن خوفها والمها ويأسها ، متخيلة انها واجدة في ذلك تسكينا وتفريجا . اما اذا كانت الروح اقوى وانبل ، نراها على العكس تكبت انينها وتسعى الى السيطرة على الالم الذي تجعله اسيرها ، فتحفظ لنفسها على هذا النحو حرية التواصل مع ما هو خارجي عنها لتحوله ، من ثم ، الى صورة عن مصيرها الذاتي . عندئذ يرتفع الانسان فوق اله ، يسمو عليه ، لا يعود يتماهى وإياه ، بل على العكس يتميز عنه ويفترق ، وهذا ما يتيح له ان يتوجه نحو مواضيع اخرى يربطها بعواطفه وكأنها موضوعية تمت اليها بصلة نسب وقربى . هكذا بهتف المعجوز نورنمبرلند في مسرحية شكسبير هنري الرابع ، وقد بلغ به الالم ذروته ، اذ سال الرسول الذي جاء يبلفه نبأ وفاة «برسي» عن حال اخيه وابنه ، فما حار الرسول جوابا : «انت ترتعد ، وشحوب وجهك نبئني رسالتك

خيرا مما ينبئني بها لسانك . ان رجلا مثلك ، مضنى ، مرهقا ،  
مبهور الانفاس مثلك ، كابى النظرة ، متفطرا قلبه اما مثلك ، قد  
ازاح ستار بريام (٢٦) في عتمة الدجى ليبلغه ان نصف طروادته  
قد احترق . لكن بريام رأى النار قبل ان ينطق اللسان ...  
اعني انني علمت موت عزيزي برسي قبل ان تبلفني اياه .

صحيح ان ريتشارد الثاني ، الذي كتب عليه ان يكفر عن  
طيش شبابه في زائل ايامه السعيدة ، يفصح عن كل الالم الذي  
برهق نفسه ويكبلها ، ولكنه يحتفظ مع ذلك بالقدرة على موضعة  
هذا الالم في تشابه دائمة التجدد . والشيء المؤثر والطفلي في  
شكوى ريتشارد انه يعبر عن الاله موضوعيا في صور اخاذة ، من  
دون ان يمنعه هذا اللعب مع ذلك من الاحساس بعمق الاله . يرد  
مثلا على هنري الذي ساله تاجه ، فيقول : «هاكه يا ابن العم ،  
هاك التاج . لتكن يدي في جانب ، ويدك في الجانب الآخر .  
واعلم ان التاج الذهبي يشبه بثرا عميقة يغرف منها الماء  
بدلوين متناوبين ، واحدهما يرقص على الدوام في الهواء ، بينما  
الآخر في القاع ، مثقل بالماء ؛ هذا الدلو الذي في القعر هو انا ،  
في الدموع غارق ، وبالحزن طاقح ، بينما انت في الاعالي ، في  
الهواء الطلق تحلق» .

قد يحدث ، ثانيا ، ان تسعى شخصية ، سبق لها ان تماهت  
مع اهتماماتها والمها ومصيرها ، الى قسم هذه الوحدة باللجوء الى  
تشابه ؛ وانما بقدر ما تدلل على انه ما يزال في مقدورها ان تلجأ  
اليها تكثر فرصها في الحصول على تحررها . في هنري الثامن ،  
تهتف الملكة كاترينا ، وقد هجرها زوجها ووقعت فريسة حزن

---

٢٦ - بريام ، في الميتولوجيا الاغريقية ، آخر ملوك طروادة ، والد مكتور  
وبريس وكاساندر ، نزل آخيل مند رجائه واماد اليه جثمان مكتور ، وقتله  
برهوس بعد سقوط طروادة . «م»

عظيم : «انا اتمس امرأة في العالم ، حطت بي الاقدار في مملكة ليس لي فيها رحمة او صديق او امل . مملكة لا يبكي فيها اي قريب لي على مصري ومالي . ولم يحجز لي فيها اي قبر . وكالزنبقة التي كانت ملكة منورة في حقل ، يجب ان اخفض راسي واسلم الروح» .

وابلغ من ذلك ايضا التعنيف الذي ينهال به بروتوس الفاضب في يوليوس قيصر على كاسيوس الذي كان حاول ان يستشيرهمته : «اواه ! انت تذكرني ، يا كاسيوس ، بحمل ليس لغضبه من قوة ومدة اكثر مما اشراة النار التي تقدحها حصاة : يتلقى الضرب مرارا وتكرارا ، فتقدح شرارات غضبه السريعة الانطفاء ، ثم لا يلبث ان يستكين» .

وان يكن بروتوس قد لجأ في هذه الظروف الى التشبيه ، فهذا ابلغ دليل على انه كان قد بدا يلجم غضبه ضد كاسيوس وينحدر من سلطانه عليه .

ان مقترفي الجرائم من شخصيات مسرح شكسبير هم ، بوجه خاص ، الذين يرتفعون بأنفسهم ، بما اوتوا من رحابة فكر ، وسواء افي حال البلوى ام في حال الجريمة ، فوق هواهم الوضيع ، بدل ان يبقوا ، كما في المآسي الفرنسية ، اسرى الجريد ، يرددون القول بينهم وبين انفسهم بلا كلل بأنهم لا يريدون بعد اليوم ان يكونوا من المجرمين . فشكسبير يعطيهم ايضا قوة الخيال التي تتيح لهم ان يتصوروا انفسهم وان يحسوا بذوانهم وكانهم غرباء عن انفسهم . ينطق مكبث ، على سبيل المثال ، وقد احس بدنو ساعته ، بهذه الكلمات التي ذاعت شهرتها : «اليك عني ، اليك عني ، ايها النور السريع الانطفاء ! ما الحياة الا طيف شريد يحتل خشبة المسرح لساعة من الزمن ثم يتوارى عن الانظار الى الابد . ما الحياة الا قصة يرويها امرؤ ابله ، مليئة بالصخب والجلبة ، ولكن لا معنى لها البتة» . وكذلك حال

الكاردينال ولسي في هنري الثامن ، اذ يهتف وقد سقط السى  
الدرك الاسفل بعد كل ما كان له من عظمة : «وداعا ، وداعا  
طويلا ، يا عظمتي ! هذا ما كتب على الانسان . في يوم ، تنفتح  
براعم الامل وتزهر ؛ وفي الغداة يدرك اوج النضارة ويتدثر  
بدثار ضارب الى الحمرة ؛ وبعد غد ياتي الصقيع على حين  
فجأة ؛ وفيما الانسان راسخ الايمان ، وهو على حال من الغبطة  
والثقة بالنفس ، بان سعادته على وشك ان تنضج ، ياتي الصقيع  
ليقتل الجذور ، فيسقط سقوطي انا» .

هذا التوضع وهذا اللجوء الى التشابه يكمن مصدرهما في  
الهدوء وتمالك النفس اللذين يتيحان للشخصية ان تجد لها  
متنفسا ومنفرجا وهي في ذروة الالم والانحطاط . هكذا تقول  
كليوباترا لشارميون ، بعد ان تضع على صدرها الانعى القائلة :  
«صمتا ، صمتا ! الا ترين على صدري رضيعي يرضع لبنه وهو  
نائم ؟ وديع كالبلسم ، ناعم كالنسيم ، ودود اليق» . فلدغة  
الشعبان ترخي الاعضاء بوداعة يتراءى معها للموت نفسه انه ليس  
موتا ، بل مجرد وسن وسبات . وهذه الصورة تصلح في الواقع  
لان تكون معيارا لتحديد الطبيعة المسكنة لهذه التشابه ولبیان  
خصائصها .

- ❦ -

## زوال الفن الرمزي ، التصيدة التعليمية والشعر الوصفي المقطعات الابغرامية القديمة

حددنا الفن الرمزي بانه شكل من الفن لم يتوصل فيه بعد

المدلول والتعبير الى التداخل ، الى الانصهار الكامل . وعلى هذا ،  
 فقد عاينا في الرمزية اللاواعية عدم تطابق بين المضمون والشكل  
 في ذاته ، بينما يظهر عدم التطابق هذا بجللاء في الفن الجليل ،  
 على اعتبار ان المدلول المطلق ، اي الله ، وواقعه الخارجي ، اي  
 العالم ، ممثلان على نحو سافر في مظهر تلك العلاقة السالبة .  
 وبالمقابل ، فان المظهر الآخر من الرمزية هو الذي بدا لنا انه يلعب  
 دورا هاما في جميع اشكال الفن هذه : نعني به التوافق بين  
 المدلول وبين تظهيره العيني ؛ فهو دور مطلق في الرمزية البدائية  
 التي لا وجود فيها بعد للتعارض بين المدلول وشكله العيني ؛ ودور  
 اساسي في الجليل الذي يحتاج ، كما يعبر عن الله بصورة غير  
 مطابقة فحسب ، الى ظاهرات الطبيعة والى الصروف الطارئة على  
 حياة شعب الله المختار واعماله . اما السمة المميزة السائدة في  
 الفن التشابهي اخيرا فليست هي ، كما في السابق ، عدم  
 التطابق بين المدلول والشكل ، بل علاقتهم الذاتية والمسقية  
 المحض . بيد ان هذه العلاقة المسقية ، ان تكن متضمنة سلفا في  
 شكل ناجز في الاستمارة والصورة والتشبيه ، فانها تبقى ، من  
 جهة اخرى ، محتجة خلف القرابة بين المدلول وبين الصورة  
 المستخدمة في التعبير عنه ، على اعتبار ان تشابههما بالذات هو  
 الذي اوجب اللجوء الى التشبيه الذي تكمن ستمته المميزة  
 الرئيسية ، لا في الخارجية ، بل في العلاقة التي يقيمها النشاط  
 الذاتي بين العواطف والحدوس والتمثلات الباطنة ، من جهة ،  
 وبين الاشكال المقاربة لها ، من الجهة الاخرى . ولكن حين يتولى  
 المصنف ، لا مفهوم الشيء ذاته ، مهمة التقريب بين المضمون وبين  
 الشكل الذي يبلعه الفن ، فمن الواجب في هذه الحال اعتبار  
 المضمون والشكل غريبين واحدهما عن الآخر ، بحيث لا يمكن ان  
 يكون للمقاربة بينهما من نتيجة سوى محض تراصف ، يقوم فيه  
 احد الجانبين مقام العلية للآخر . وعليه ، سوف نولي اهتمامنا ،

في هذا التذييل ، لاشكال الفن الثانوية ، المتسمة بالانفصال الكامل بين الأناء التي تدخل في تركيب الفن الحقيقي ، وسوف يكون ههنا ان نبين ان غياب العلاقات هذا بين المضمون والشكل هو الذي افضى الى انحلال الفن الرمزي .

من وجهة النظر العامة نجد في هذا الطور ، من جهة اولى ، مدلولاً مكتملاً ناجزاً ، ولكن بلا شكل ، او بالاحرى مزوداً بشكل ملصوق به عسفاً ومضاف الى اضافة ؛ ونجد ، من الجهة الثانية ، الخارجية بما هي كذلك ، الخارجية التي ، بدلاً من ان تتماهى مع مدلولها الاساسي والحميم ، لا يكون ثمة من سبيل الى تصورهما ووصفهما الا مستقلة عن هذا المدلول ، بل معارضة له ، وبالاختصار ، في كل خارجية تظاهرها . ذلكم هو الفارق المجرد الذي يميز الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وهو فارق لا يمكن ان يقوم ، على الاقل فيما يتعلق بالشكل التعليمي ، الا في الشعر ، لان الشعر هو وحده القادر على تمثيل المدلولات في عموميتها المجردة .

لكن بالنظر الى ان مفهوم الفن يستلزم لا انفصالاً بل تماهياً بين المضمون والشكل ، فاننا نلاحظ في هذا الطور ، علاوة على الانفصال الكامل بين مختلف المظاهر ، وجود بعض العلاقات بينها . لكن مع تجاوز الطور الرمزي ، لا يعود في مستطاع هذه العلاقات ان تكون من طبيعة رمزية ، وهذا ما يستتبع محاولات لالغاء الطابع المميز للرمزية ، أعني عدم التطابق بين المدلول والشكل الذي عجزت جميع الاشكال الفنية التي درسناها حتى الان عن التغلب عليه وتجاوزه . لكن بالنظر الى الانفصال المصادر عليه بين المظاهر المطلوب التقريب بينها ، لا يمكن لتلك المحاولات ان تعدو كونها رغبة وجلة ، يرتهن انجازها بشكل فني كاملاً مكتمل كنا قد اسميناه بالفن الكلاسيكي . لكن قبل الانتقال الى دراسة هذا الفن ، نرى ان من المفيد ان نفرّد بعض اسطر للاشكال



الثانوية التي عددناها في عنوان هذه الفقرة .

## - ١ -

### القصيدة التعليمية

في كل مرة يتصور فيها المدلول ، رغم انه يشكل كلا واحداً عينيا ومتلاحما ، وكأنه مدلول في ذاته ، وفي كل مرة تنسبغ عليه فيها زينة فنية خارجية بدلا من ان يمثل بما هو كذلك ، تكون لدينا قصيدة تعليمية . وليس يسعنا ان نصنف الشعر التعليمي في عداد النتاج الفني بحصر المعنى ، لانه ينطوي ، من جهة اولى ، على مضمون شرطي ناجز التكوين ، ومن الجهة الثانية ، على شكل فني ملصوق به من الخارج ؛ وهذا بالتحديد لان المضمون كان موجودا مقدما ، قبل ان يتلقى هذا الشكل ، في الوعي في حالة من الاكتمال ، ولانه انما في هذه الحالة وتحت هذا المظهر الشرطي ، اي تحت مظهر مدلوله المجرد والعام ، ولصالح هذا المدلول وحده ، ينبغي ان يعرض نفسه للتأمل ولحكم ملكة الفهم . وبحكم هذه العلاقة الخارجية البحتة ، بحكم هذا الفارق الاساسي بين مضمون الشعر التعليمي وبين نمط تمثيله ، لا يكون للجانب الخارجي من القصيدة التعليمية الا ان يكون خارجيا خالصا ، قوامه الوحيد استخدام هذا الوزن او ذاك ، واعتماد لغة متكلفة ومفخمة بقدر او بآخر ، والاكثر من الجمل الاعتراضية الثرة بالصور والتشابه وبانفجارات العواطف المصطنعة ، وتعتمد السرعة والنقلات المباشرة في عرض الموضوع ، الخ ، وهذا كله يضاف الى المضمون اضافة ، ويلصق به لصقا ، وبرصف الى جانبه رصفا ، بدل ان ينفذ فيه ويؤلف وإياه كلا واحدا ؛ والفرض من هذا التكلف اسباغ ظاهر من الحياة على الموضوع ، والتخفيف من جديته ومن جفافه ،

وتحبيب مطالعته الى النفس . وما ينطوي ، وفقا لتصوره ، على طابع نشري صرف يتلقى على هذا النحو مجرد كساء ظاهري الاصطناع ، بدل ان يتعرض لعملية تحويل شعري حقيقي . وذلك هو ، على سبيل المثال ، حال فن الحدائق الذي لا يتعدى امره التنظيم الخارجي الصرف لمكان جميل اصلا في ذاته ، ومقدم من قبل الطبيعة ، او حال فن البناء الذي لا يتعدى امره تزيين بناء معد لاستعمال نشري صرف بضروب الزخرفة والديكور لبأسي منظره جذابا للعين .

امثالاً لهذا المبدأ تبنت الفلسفة الاغريقية في بداياتها شكل القصيدة التعليمية . وبوسعنا ايضا ان نستشهد بمثال هزودوس ، وان يكن التصور النشري حقا لا يبرز بكل جلالة الا بعد ان يتراءى للملكة الفهم انه بات في مقدورها اخيرا ، بعد ان تمكنت من موضوعها من كثرة التفكير والاستنباط والتصنيف ، الخ ، ان تبشر بعرضه ، موطنه لذلك بشكل شعري مزعوم ، قوامه الزخرفة والتفنن وتخير الالفاظ . ويقدم لنا لوفراسيوس (٢٧) ، بطريقة عرضه لفلسفة الطبيعة الابيقورية ، وفرجيليوس ، بارشاداته بخصوص الزراعة ، امثلة على مثل هذا التصور الذي لا يفلح المؤلفون ، رغم كل المهارة التي يدللون عليها ، في اعطائه شكلا شعريا حقا . وفي المانيا اليوم ، لا تتمتع القصيدة التعليمية بحظوة كبيرة ؛ ولكن في فرنسا بالمقابل نشر دوليل (٢٨) Delille - وهو مؤلف قصيدة عن الحدائق او فن تجميل المناظر الطبيعية ،

---

٢٧ - لوفراسيوس : شاعر لاتيني، له قصيدة مطولة بعنوان «في الطبيعة» ، وهي قصيدة تعليمية ولغنائية يعرض فيها مذهب ابيقور (١٨ - ٥٥ ق.م) . «م»  
 ٢٨ - الاب جاك دوليل : شاعر فرنسي ، ترجم لفرجيليوس الى الفرنسية ، وله قصائد وصفية وتعليمية (١٧٢٨ - ١٨١٢) . «م»

واخرى عن انسان الحقول - نشر مؤخرا قصيدة تعليمية اخرى يعالج فيها على التوالي الطاقة المنطيسية والكهربائية، الخ ، وهي في الحقيقة بمثابة موجز في الفيزياء .

## - ٢ -

### الشعر الوصفي

الشكل الثاني الذي يدخل في هذا الباب شكل معاكس للشكل التعليمي . وت نقطة انطلاقه ليست مدلولا موجودا في الوعي في حال اكتمال ، بل اشياء خارجية ، كالمناظر الطبيعية او المباني ، الخ ، او فصول السنة وتقسيمات اليوم ، وشكلها او مظهرها الخارجي . فان يكن المضمون في القصيدة التعليمية بلا شكل ، فاننا نواجه هنا على العكس موضوعا مأخوذا في ذاته ، متصورا مثلما هو ، في ظاهره الخارجي الصرف ، موصوفا وممثلا كما يتراءى للوعي العادي ، بدون اضافة اي عنصر روحي . ومضمون حسي محض كهذا لا يمثل سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقي ، مظهره الخارجي ، اي المظهر الذي لا يفترض فيه ان يمثل في الفن بحصر المعنى الا بوصفه واقعا للروح ، للفردية بأعمالها وتقلبات مصيرها في مضمار العالم المحيط ، وليس بوصفه خارجية مطلقة ، منفصلة مطلق الانفصال عن الروحي .

## العلاقات بين الشعر التعليمي والشعر الوصفي

ان مفهوم الفن بما هو كذلك يتنافى ، للأسباب التي عددناها، مع النمك بهذين النوعين ، التعليمي والوصفي ، في احادية جانبهما . لذا تترى الجهود التي ترمي الى وصل ما انقطع من الصلات بين الواقع الخارجي وبين ما هو متصور داخلها كمدلول، بين الكلي المجرد ونظائره المعيني .

١ - سبق لنا الكلام في هذا الخصوص عن القصيدة التعليمية التي لا يسعها ان تستغني عن وصف اوضاع خارجية وظاهرات منعزلة، وعن سرد اخبار ووقائع ذات صلة بموضوعات مينولوجية وسواها . لكن الامر لا يعدو ان يكون هنا امر نواز محض بين الروحي الكلي والفردى الخارجى ، وليس اتحادا كاملا متداخلا ومتناظرا . والعلاقات القائمة بين الطرفين احتمالية بحثة ، ولا تطل كلية المضمون وشكله الفنى الكامل، بل فقط بعض مظاهرها وبعض سماتها .

ب - هذه العلاقات تكون بطبيعة الحال اوثق واشمل فسي الشعر الوصفي الذي يقرن اوصافه لمواضيع واشياء خارجية بأوصاف للمشاعر والعواطف التي يمكن ان تخالج النفس لدى مشهد تعاقب الفصول او مرأى منظر طبيعي او رابية مشجرة او بحيرة او سماع خرير جدول ، او مرأى مقبرة او قرية ذات موقع خلاب او كوخ يوحى بالسكينة والهدوء والحميمية ، الخ . ويسمى الشعر الوصفي ، مثله مثل الشعر التعليمي ، الى بث الحياة في اوصافه باللجوء الى سرد وقائع واحداث شتى ، وبخاصة وصف المشاعر المؤثرة والسويداء الخفيفة والاحداث الطفيفة للحياة اليومية . لكن العلاقة بين الشعور والعاطفة ، اي

الجانب الروحي ، من جهة ، وبين تظاهره الخارجي ، من جهة ثانية ، قد تبقى هنا رخوة ومصطنعة للغاية . وبالفعل ، يفترض هنا بالنظر الطبيعي وكان له وجودا مستقلا ؛ والانسان في هذه الحال يذلف اليه وينتابه لدى مرآه هذا الاحساس او ذاك ، لكن الشكل الخارجي والحساسية الداخلية ، التي اثارها ضياء القمر او مشهد الغابة او الاودية او المناظر الطبيعية ، الخ ، لا يرتبطان واحدهما بالآخر باي رباط ضروري . انا لست ترجمانا للطبيعة ، ولا ملهما لها: بل اشعر فقط ، في هذه المناسبة او تلك ، بانسجام مبهم بين داخليتي المستبقة وبين الاشياء التي على مرمى نظر مني . وذلك هو الشكل الذي نقدره نحن الالمان عالي التقدير ونقدمه على ما عداه ؛ فنحن نحب اوصاف الطبيعة والمشاعر السامية التي يحس المرء بالحاجة الى البوح بها لدى مرآى مناظر الطبيعة . وهذا طريق سهل مفتوح للجميع ، وفي مستطاع كل امرئ ، سلوكه متى شاء . والكثير من اشعار كلوبستوك مكتوبة بهذه الطريقة .

ج - بيد ان علاقة اونق واعمق تقوم بين المظهرين المنفصلين في المقطعات الابيغرامية (٢٩) Epigramme . ان طبيعة المقطعة محددة في اسمها بالذات : فالمقطعة هي في الاساس Sus - scription (٤٠) . لكن هنا يواجهنا ، من جانب اول ، الموضوع ، ومن الجانب الثاني ما قيل بصده ؛ لكن اقدم المقطعات التي نقل الينا هيرودوتس عددا منها تنطوي ، لا

٢٩ - الابيغرام عند القدامى : مقطوعة شعرية قصيرة تنتهي بملحمة او لفظة هجائية في غالب الاحيان . ولم نجد لترجمتها خيرا من لفظة «المقطعة» لان المقطعات من الشعر هي نصائر القصائد . ٤٠ - حرفيا : كتابة في الاعلى ، اي النقش ، اذ كانت بعض المقطعات تنقش في واجهات المباني . ٤١

على وصف الموضوع مقترن بوصف لبعض المشاعر ، بل على وصف مزدوج لموضوع واحد : ففيها أولا وصف للموضوع كما هو موجود خارجيا ، وفيها ثانيا تركيز وتكثيف ، في لقطات مقتضبة وبليغة الى اقصى حدود المستطاع ، لكل ما له صلة بمدلوله ، بتفسيره ، الخ . تلكم هي المقطعة بحصر المعنى ، في شكلها البدائي . لكن المقطعة لم تلبث ان فقدت لدى الاغريق طابعها هذا ، وتحولت الى وسيلة لابداء رأي سريع ، مقتضب ، فيه اشارة وذكاء وطرافة ، بصدد حادث بعينه او عمل فني ما او شخص من الاشخاص ، الخ ، والفرض من ابدائه ليس تحديد صفات الموضوع ذاته بل تعيين الموقف الذاتي الذي يوحى به للمراقب الذكي .

ونمط التمثيل هذا يعتمد عن ان يكون مثاليا كلما تضاءل احساسنا بحضور الموضوع فيه . ومن هذا المنظور نستطيع ان نسنشهد ، بالمناسبة ، ببعض النتائج الحديث في هذا المضمار . ففي افاصيص تيبك (٤١) ، على سبيل المثال ، يدور الكلام في كثير من الاحوال عن اعمال فنية بعينها ، عن فنان بعينه ، عن معرض بعينه للوحات ، عن موسيقى بعينها ، الخ ، وكثيرا ما يربط الموضوع بقصة بسيطة . والحال ان هذه اللوحات التي لم يقع نظر القارئ عليها قط وهذه المعزوفات الموسيقية التي لم تشنف اذنيه قط ، يقف الشاعر عاجزا عن تمثيلها تمثيلا ملموسا ، وهذا ما يحكم على الشكل الذي يختاره للتعبير عنها بان يكون غير كافٍ وغير مقنع . وكذلك هو حال رواياته الارحب نطاقا ، التي يدور موضوعها عن فنون بكاملها وعن اروع روائعها ، على نحو ما فعل بالنسبة الى موسيقى هنسه في روايته هيلغارڊ فسون هوهنتال . وهكذا نجد ان العمل الفني الذي يعجز عن اعطاء تمثيل

---

٤١ - لودفيغ تيبك : روائي ومالم جمال الماني ، وجه الرومانسية

الالمانية نحو الفرائبية (١٧٧٣ - ١٨٥٣) . ٢٥

مطابق لموضوعه الاساسي ، محتتم عليه ان يتلبس ، بالإجمال ،  
شكلا غير مناسب .

ان الضرورة التي تفرض نفسها ازاء الميوب والثغرات التي  
اتينا بذكرها هي ضرورة تحاشي القلو في الفصل بين التجلي  
الخارجي ومدلوله ، بين الشيء وبيانه الروحي ، الى الحد الذي  
اشرنا اليه في الفقرة الاخيرة ، والعمل على الا يبقى اتحادهما او  
تقاربهما رمزيا او جليلا او تشابها صرفا . وعلى هذا الاساس ،  
لا يجوز لنا ان نبحث عن التمثيل الحقيقي الا حيثما يكون المدلول  
الروحي لموضوع ما متضمنا في هذا الموضوع سلفا وقابلا للادراك  
من خلاله ، وإلا حيثما يتفتح الروحي في كل واقعيته ، والا  
حيثما يكون الجسماني بيانا مطابقا للروحاني وللداخلية .

وحتى نعاين بام عيننا التحقيق الكامل لهذا المطلب ، ينبغي ان  
نودع الرمزية ونطوي صفحتها ، لان الرمزية هي بالتعريف الاتحاد  
غير الكامل بعد بين ما يشكل روح المدلول وبين شكله الجسماني .





# الفنّ الكلاسيكي



## مدخل

### عن الكلاسيكية بوجه عام

تكمن ماهية الفن في الكلية الحرة الناجمة عن الاتحاد الحميم بين المضمون وبين الشكل المطابق له بقدر أو بآخر . وهذا الواقع الموائم لمفهوم الجمال ، الذي عبنا سعى الفن الرمزي الى بلوغه ، لا يظهر الا في الفن الكلاسيكي . لذا ارتأينا انه من المفيد ، في ثملاتنا السابقة عن فكرة الجمال ، ان نحدد سلفا الطبيعة الكلاسيكية . ففي المثال يتحقق ذلك الاتحاد بين المضمون والشكل الذي يميز الفن الكلاسيكي ، هذا الفن الذي يلي ، بفضل هذا التمثيل المطابق ، متطلبات الفن الحقيقي ، طبقا لمفهومه .

بيد ان هذا التحقيق يفترض تدخل بعض عوامل خاصة كنا استعرضناها في الفصل السابق . وبالفعل ، ان المضمون الحميم

للجمال الكلاسيكي مدلول حر ومستقل ، اي انه ليس مدلولاً لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، مدلول يدل عن ذاته ويحمل في ذاته تأويل ذاته . وما هذا المدلول الا **الروحي** الذي هو ، بوجه العموم ، موضوع ذاته . وانما من حيث هو موضوع ذاته يكون له شكله الخارجي الذي يفدو للحال ، لتطابقه مع ما يؤلف جوهره الصميم ، مدلول ذاته بدوره ويشف عن ذاته كما يعرف ذاته . وقد تكلمنا ايضا ، في معرض حديثنا عن الرمزية ، عن اتحاد المدلول وتظاهره الخارجي كما يحققه الفن ؛ ولكن لما لم يكن هذا الاتحاد اتحادا مباشرا ، فانه لم يكن ايضا مطابقا . فالمضمون بحصر المعنى كان ممثلا **بالطبيعي** ، المأخوذ في جوهريته وعموميته المجردة ، بحيث كانت المواضيع الطبيعية الفردية ، رغم اعتبارها ممثلة لهذه العمومية في وجودها الواقعي ، عاجزة ، بحكم فرديتها ، عن تمثيل هذه العمومية بالذات . اما اذا كان المضمون داخليا حميما ، لا يمكن اغير الروح ان يعقله ، فما كان من الممكن ان يمثل الا على نحو غير مطابق ايضا ، اذ ما كان لتمثيله ان يتحقق الا بمساعدة مواضيع فردية ، مباشرة وحسية . وبصورة عامة ، لم يكن بين المدلول والشكل من علاقات سوى علاقات القربى والاشارة المتبادلة ، ولئن كان في المستطاع التقريب بينهما من بعض الناحي ، فانهما يظلان منفصلين من مناحر اخرى . ومن هنا كان فك عري وحدتهما في الرؤية الهندوسية للعالم ، على سبيل المثال ، هذه الرؤية التي تتراصف فيها الداخلية والخارجية البسيطتان والمجردتان في جانب ، والواقعية المتعددة الاشكال الطبيعية ووجود الانسان المتناهي في الجانب الآخر؛ وكان الخيال المبدع ، الذي يعصف به القلق وبخضع لاندفاع لا يقاوم ، يتنقل باستمرار من جانب الى جانب ، من دون ان يفلح في ان يضفي على المثالية الاستقلال المحض والمطلق ، او في ان يملأها بتمامها بمواد مقتبسة من العالم الخارجي ومحوالة على نحو يؤهلها

اتمثيل المضمون وكأنه في حالة اتحاد هادئ وصافٍ مع الشكل .  
صحيح ان ما كان ينطوي عليه خليط العناصر المتناقضة من  
فجاجة وعدم تلاحم قد آل به الامر في النهاية الى الاختفاء  
والنلاشي ، لكن لنحل محله إبداعات ملفزة ، غير مرضية بدورها ،  
لا هدف لها سوى ان تطرح مشكلة الحل ، بدلا من ان تعطى  
الحل بالذات . واية ذلك ان المضمون كان يفتقر هنا الى الحرية  
والسيادة اللتين لا تكونان ممكنتين الا حين تطرح الداخلية نفسها  
على الوعي ككلية في ذاتها ، ككلية تظمى على الخارجية وتبزها ،  
وكانها غريبة عن طبيعتها . هذه الكلية ، من حيث هي مدلول حر  
ومطلق ، هي من إبداع وعي ، مضمونه هو المطلق وشكله هو  
الذاتية الروحية . فكل ما ليس منها متجرد من الفكر والارادة  
والتقرير الذاتي المصير ، ولا يبدو ان يكون نسبيا وظرفيا  
الاستقلال . ان ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها الحسية ، كالشمس  
والافلاك والسماء والنباتات والحيوانات والصخور والانهار  
والبحار ، لا تنتمي الى ذاتها الا بصورة مجردة ، لانها مسوقة  
باستمرار الى التفاعل مع مواضيع اخرى ، بحيث لا يمكن الا لروح  
متناه ان يؤمن باستقلالها . وليس من مثل هذه الظاهرات  
ينبجس المدلول الحقيقي للمطلق . فالطبيعة لا تبدى للنظر الا  
في مظهر خارجي محض ، او بتعبير ادق من حيث هي خارجية  
بالنسبة الى ذاتها ؛ بل هي مبثوثة ، متوزعة في الظاهرات المتعذر  
عدها والمتعددة الاشكال التي تتألف منها ، وهذا ما يجردها من  
كل استقلال . ان المدلول المطلق حقا لا يمكن ان يوجد الا في  
الروح ، بحكم علاقته العينية ، الحرة واللامتناهية ، مع ذاته .  
في الطريق الذي يسلكه المدلول في جهوده للانعتاق من  
المباشر الحسي وللغوز باستقلاله ، ينتهي به الطاف الى ما يمكن  
ان نسميه بتسامي الخيال وتقديسه . فما هو دال مطلق الدلالة  
هو الواحد المفكر ، المطلق ، البريء من كل عنصر حسي ، المنتمي

الى ذاته من حيث هو مطلق ، الذي يطرح ، بصفته هذه ، الآخر والطبيعة والتناهي ، التي هي من خلقه ، على انها السالب والمتهافت في ذاته . ان الكلي ، في ذاته ولذاته ، هو الذي يمثل على انه القوة الموضوعية المهيمنة على كل ما هو موجود ، إما لان هذا الواحد ، بنزوعه السافر الى السلبية ، يتعارض مع المخلوق ، وإما لانه يعرض نفسه ، في محابشته الايجابية والحلوية ، للوعي والتمثل في داخل المخلوق . لكن العيب المزدوج لهذه الرؤية ، من وجهة نظر الفن ، يكمن اولا في كون هذا الواحد والكلي ، الذي يشكل المدلول الاساسي ، لما يبلغ بعد درجة من الدقة والتمايز ، اي من الشخصية والفردية ، كافية ليغدو في المستطاع تصويره كروح وتمثيله في شكل حسي ، موافق لمضمونه الروحي ولمفهومه على حد سواء . ان فكرة الروح العينية تفتضي ان يحدد نفسه بنفسه وان يميز ذاته بذاته ؛ كما تقتضي ان يكتسب ، عندما يوضع ذاته ، وبفعل هذا الازدواج ، ظاهرا خارجيا مشربا بتمامه به ، وان يكن ماديا وذا حضور مباشر ؛ ظاهرا لا يعبر عن شيء بحد ذاته ، لكنه يشف عن الروح الذي يبت فيه الحياة ، هذا الروح الذي لا يعدو ذلك الظاهر ان يكون تظهيره وواقعه . ومن وجهة نظر العالم الموضوعي ، فان التجريد الذي يصادر على مبدا مطلق لامتياز ينطوي ، ثانيا ، على العيب التالي ، وهو انه يجعل الواقع الظاهراتي ، اللاجوهري في ذاته ، عاجزا عن ابراز المطلق للعبان في شكل عيني محدد . وبالتناقض مع الاناشيد والتسابيح التي تتغنى بمجد الله وعظمته المجرد بين العاميين نلتقي ، مع هذا الانتقال نحو شكل فني اسمى ، وفي فن الشرق ايضا ، ودوما ، تعابير تؤكد على السلبية والاستقرار والالم والوجع وتقلبات الحياة والموت وتناوبهما المحزن . ومن وجهة النظر هذه نستطيع ان نشير ، الى جانب الجليل ، الى تصور آخر للعالم راى النور هو الآخر في الشرق : تصور

يقر ، خلافا لجوهرية إله واحد ، بالحرية الفردية وبسودد الشخص الفردي واستقلاله ، وذلك بقدر ما كان تطور هذه الفكرة ممكنا في الشرق . وهذا التصور نلقاه ، أكثر ما نلقاه كتصور سائد ، لدى العرب الذين ما كان لهم من معول يعولون عليه في الدفاع عن أنفسهم في صحاريهم والمساحات الشاسعة من أراضيهم المنبسطة ، التي تعلوها سماء مافية وتحرقها شمس لظية ، سوى شجاعته وفؤة ساعدهم وبعيرهم وخيلهم ورماحهم وسيوفهم . هنا تحديدا ، وخلافا للرخاوة والعطالة الهندوسيتين ، وخلافا كذلك لحولية الشعر الاسلامي المتأخر ، تكونت جبيلات وطبائع محبوبة بحس استقلال غيور ، وتقر بالنالي المواضيع والاشياء الخارجية بواقعيتها المعلومة الحدود والمستقرة . وقد ارتبطت بحس الاستقلال الفردي هذا جملة من صفات وسجايا هي في الحقيقة من لازماته الطبيعية : الصداقة الحرة ، كرم الضيافة ، النبل والسمو في المواقف والعلاقات في الحياة اليومية ؛ كما ارتبطت به ايضا جملة من العيوب ، كالظما اللامتناهي الى الثار والذكرى التي لا تبيد لحقد دفين يطلب التشفي بجموح لا هواده فيه وبقسوة لا تعرف من رحمة او شفقة . وما يجري في هذا المضمار يبدو بشريا صرفا وحبس الدائرة البشرية من افعال انتقام ، وعلاقات حب ، واخلاص متفان لا يتهيب التضحيات مهما غلت ، وما الى ذلك من افعال يغيب عنها اي عنصر من عناصر السحر والخيال ، بحيث يتم كل شيء بدقة وحسبان وتصميم ، مع اخذ العلاقات الضرورية القائمة بين الاشياء بعين الاعتبار . وقد كنا وجدنا آتفا لدى العبرانيين التصور ذاته عن المواضيع الواقعية ، اي الحرص ذاته على إرجاع الاشياء الى مقاسها وحجمها والى علاقاتها الوطيدة والثابتة ، والاعتراف ذاته بحريتها ، لا بنفعيتها فحسب . ولقد كان استقلال الشخصية الحازم والفسوة في الانتقام والحقد من

السمات اللازمة ايضا للامة اليهودية البدائية ، ولكن مع الفارق التالي وهو ان اقوى ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها يجري النظر اليها وتمثلها لدى اليهود لا لذاتها ، وانما كشهادة على قدرة الله التي ينلاشى امامها استقلالهم ؛ وحتى الكراهية والاضطهادات ، بدل ان تكون شخصية ، اي موجهة ضد اشخاص ، تنصب على شعوب بكاملها على سبيل الانتقام القومي في خدمة الله . هكذا نجد الانبياء وبعض الزامير في الحقبة المتأخرة يتوجهون بالابتهاال والتضرع الى الرب لكي ينزل بشعوب اخرى شقاء ودمارا ، ويبطنون اللعنات التي يستنزلونها على هذه الشعوب بعنف يندت وصفه .

من المؤكد ان جميع هذه التظاهرات تنطوي على عناصر من الجمال الحق ومن الفن الحقيقي ، لكن هذه العناصر تبقى متفرقة مستتة ، وترتبط ببعضها بعضا بعلاقات زائفة بدل ان تحفق وحدة هوية حقيقية . لهذا ما امكن لوحدة الالهى المجردة والفكرية *Idéelle* ان تنجب تعبيرا فنيا مطابقا ، ان بقدر وان بآخر ، في شكل فردية واقعية ، كما ان الطبيعة والفردية البشريةتين تبقيان مبتوتتي الصلة ، ان داخليا وان خارجيا ، **بالمطلق** ، فلا ينفد اليهما منه شيء بعد ايجابيا . وهذه الخارجية المميزة للمدلول ، من حيث انه المضمون الاساسي ، وللشكل المحدد لتمثله ، هي عينها التي تؤكد ذاتها بمزيد من القوة ايضا في الفن التشابهي الذي يكون فيه الجانبان ، المدلول وتمثله ، مستقلين تمام الاستقلال واحدهما عن الآخر ، لا تقرب الشفة بينهما سوى الذاتية اللامظورة التي نعوم بفعل التشبيه . على هذا النحو يتعزز ويتفاقم ، اكثر فاكثر ايضا ، الطابع السلبي والشوب بالعيوب لمثل هذه الخارجية ، وتبرز بجلاء متزايد ضرورة الغائها . ويوم سيتحقق هذا الالفاء ، لن يعود المدلول عبارة عن مثالية مجردة ، بل سنجد انفسنا في مواجهة داخلية



لا يمكن تعيينها الا في ذاتها ، وتحتوي في الوقت نفسه ، في  
كليتها العينية ، على الشكل الذي يمثل تعبيرها الخارجي الواضح  
الدقيق المحدد ؛ وبعبارة اخرى ، داخلية لا تعبر ، حتى في  
تظاهرها الخارجي ، الا عن ذاتها .

- ٩ -

## سودد الكلاسيكي ، منظورا اليه على أنه تداخل الروحي والطبيعي

هذه الكلية الحرة ، التي تتوضح معالمها في شيء مغاير لذاتها  
مع انها هي التي تعين ذاتها بذاتها ، والتي تبغى في الوقت نفسه  
معادلة لذاتها ، وهذه الداخلية التي توالي انتماءها الى ذاتها وهي  
نموضع ذاتها خارجيا ، تمثلان ما هو حق وحر ومستقل في  
ذاته ، وتبقيان ، حتى في خارجيتهما ، تعبيرين عن ذاتهما .  
والحال ان هذا المضمون لا يتبدى ، في مضممار الفن ، في مظهره  
اللامتناهي بعد ، ولا يمثل بعد **الفكر** الذي من خلاله يستفكر ذاته ،  
ولا يكون بعد هو **الماهوي** ، هو **المطلق** الذي بموضع ذاته في شكل  
العمومية الفكروية ، بل يكون مشحونا بعد بعناصر حسية ،  
طبيعية ، مباشرة . والحال ان استقلال المدلول في الفن يتطلب  
ان يجد هذا المدلول شكله ، مبدا تظهيره ، في داخل ذاته .  
صحيح ان المدلول ملزم بالرجوع الى الطبيعي ، ولكن على نحو  
يمكن معه من السيطرة على الخارج الذي لن يعود له من وجود

— هو الذي لا يمدو ان يكون مظهرا من الداخلية — باعتباره موضوعية طبيعية ، والذي لن يشكل من الان فصاعدا — وقد حرم من استقلاله الخاص — سوى التعبير عن الروح . وبفضل هذا التداخل والتناقد ، يمدو الجانب الطبيعي والخارجي ، وقد حوله الروح ، دالا في ذاته ، بدل ان يكون انعكاسا مبهما للمدلول منفصل عن تظاهره الخارجي والمغاير له . وهذا التماهي المتطابق بين الروحي والطبيعي لا تقف حدوده عند تحييد الجانبين المتعارضين ، بل يشرئب الروحي نحو كلية ارفع واسمى ، قوامها تواجد هذا الروحي عينه في ما ليس هو اياه ، وإضفاؤه صفة المثالية على الطبيعي ، مع تعبيره عن ذاته بالطبيعي وفيه . وانما على هذا الضرب من الوحدة يقوم مفهوم الفن الكلاسيكي .

ان وحدة هوية المدلول وتعبيره العيني هذه يمكن تعريفها ايضا بمزيد من الوضوح والدقة ، اذا ما قلنا انه لا يوجد اي انفصال بين الجانبين في قلب الوحدة المتحققة ، وان الداخلية بالتالي ، الروحية الباطنة ، ليست محض انبثاق من المادي ومن الواقع العيني ، لانها لو كانت كذلك لقام من جديد التمايز بين كلا المظهرين . وما دام الشكل الخارجي والموضوعي الذي يجعل الروح قابلا للادراك من المنظور الخارجي شكلا متعينا ومتخصصا في الوقت نفسه ، بمقتضى مفهومه بالذات ، فان الروح الحر الذي يجهد الفن لاعطائه واقعا مطابقا لا يمكن الا ان يكون فردية روحية ، متعينة ومستقلة في ذاتها هي الاخرى ، وان تكن ممثلة في شكل طبيعي . لهذا يشكل ما هو انساني مركز الجمال والفن الحقيقيين ومضمونهما ؛ لكن كما سبق لنا بيان ذلك في معرض حديثنا عن مفهوم المثال ، لا بد ان يتلقى الانساني تعينا فرديا وتعبيرا خارجيا مطابقا يكون ، في موضوعيته ، بريئا من عيوب النهاي وتناقضه .

من هذا المنظور ، سرعان ما نلاحظ ان الفن الكلاسيكي لا

يمكن ، بحكم طبيعته بالذات ، الا ان يكون غريبا عن كل تعبير رمزي ، بالمعنى المحدد والدقيق للكلمة ، وان كان ذلك لا ينفي امكانية انطواء الفن الكلاسيكي ، هنا وهناك ، على بعض عناصر رمزية مبهمة . ان الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، التي تنتمي ، بقدر ما يضع الفن يده عليها ، الى الفن الكلاسيكي ، هي ميتولوجيا متجردة من كل جمال رمزي (وهذا متى ما توغلنا الى نقطة المركز فيها بهدف دراستها) ، وتشف عن تطابقها الامثل مع مثال الفن ، على الرغم من بعض الرسابات الرمزية التي لنا ، لاحقا ، عودة الى الكلام عنها . لكن قد يسألنا سائل : ما كنه الشكل المنعمن ، المؤهل لتحقيق هذه الوحدة مع الروح ، من دون ان يكون مجرد اشارة وتلميح الى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟ على هذا السؤال سنجيب بما يلي : بالنظر الى ان الفن الكلاسيكي يقوم على اساس تطابق المضمون والشكل ، فلا بد لهذا الاخير ان يمثل لمطلب الكلية والاستقلال ، اي عين المطلب الذي يفرض نفسه على المضمون . ذلك ان الاستقلال الحر للكل ، الاستقلال الذي يشكل التعيين الرئيسي للفن الكلاسيكي ، ليس بممكن الا اذا كان كل جانب من الجانبين ، اي المضمون الروحي من جهة والتظاهر الخارجي من الجهة الاخرى ، هو في ذاته تلك الكلية التي تؤلف مفهوم الكل . على هذا النحو فحسب تتحقق وحدة هوية الجانبين ويتقلص اختلافهما الى محض اختلاف شكلي في داخل موضوع واحد ؛ وعلى هذا النحو يتبدى الكل للعيان حرا ، على اعتبار ان جانبيه كليهما مطابقان ، وعلى اعتبار انه يبقى واحدا ومائلا لذاته في الاثنين ، وان تمثل في كل واحد منهما . وغياب هذا الازدواج الحر في داخل وحدة واحدة هو الذي يتمخض ، في الفن الرمزي ، عن غياب الحرية في المضمون وفي الشكل على حد سواء . فالروح ما كان يعقل بعد ذاته بوضوح وجلاء ، وما كان يرى في واقعه الخارجي واقعا ينتمي اليه فعلا وصدقا ، واقعا مطروحا من قبله وفيه بما هو كذلك .

كان الشكل ملزما بأن يكون هو الآخر دالا ، لكن مدلوله ما كان متضمنا فيه الا جزئيا ، وما كان يتجلى فيه على نحو واضح لا لبس فيه . وما كان التعبير الخارجي ، من حيث انه غريب عن مضمونه الباطن ، يمثل المدلول بقدر ما كان يمثل ذاته ، ولم يكن ثمة مناص من ممارسة قدر من الضغط والقسر عليه لتقويله بأنه يمثل شيئا آخر وأكثر . ومع هذا التشويه الطارئ عليه ، لا يعود لا هو ذاته ولا «الآخر» ، اي المدلول ، بل يمثل فقط حصيلة تقارب ، بله حصيلة تخالط بين عنصرين ، واحدهما غريب عن الآخر ، او يفدو حلقة ثانوية او زينة خارجية ، لا دور لها غير الإعلاء من قيمة المدلول الواحد والمطلق للأشياء طرا ، ليسقط في نهاية المطاف الى منزلة تشابه عسفي وذاتي محض مع مضمون ناءٍ للغة ومغاير . وما كان لهذه العلاقة بين المدلول والشكل ان تتغير الا بشرط : ان يفدو الشكل شكلا له في ذاته ، ومن حيث هو شكل ، مدلوله الخاص ، وبعبارة ادق ، مدلول روحي الانتماء . هذا الشكل هو الشكل الانساني ، لانه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية . صحيح ان تعبير الوجه والعين والوضعية والحركات البشرية تعبير مادي ، لكن هذه المادية الخارجية تختلف عن مادية الحيوان من حيث انها محبوبة لا بالحياة وبجميع مستلزماتها الطبيعية فحسب ، بل تشكّل ايضا انعكاس الروح . فعبير العيتين نستطيع ان نستشف النفس الانسانية ، وكل تكوين الانسان ينم بوجه عام عن طابعه الروحي . اذن فان تكن الجسمانية تنتمي الى الروح باعتبارها نمط وجوده ، فان الروح هو ، من جانبه ، داخلية منتمية الى الجسم ، بحيث لا يكون للجسمانية من مدلول غير ذاك الذي يقلدها اياه الروح . من المؤكد ان الشكل البشري يشتمل على عدد من السمات المشتركة مع النمط الحيواني ، لكن كل الفارق بين الجسم البشري والجسم الحيواني يكمن فقط في ان الاول يتبدى ، في كسل

تكوينه ، على انه هو مقر الروح والنمط الطبيعي الوحيد الممكن لوجود الروح . لهذا لا يكون الروح قابلا لان يقع تحت الادراك المباشر للآخرين الا بفضل الجسم . وليس المجال هنا للالاحاح على ضرورة هذه العلاقة ، او للتوقف عند التطابق الخاص بين النفس والجسم . بل نفترض ان اسباب ذلك في كلتا الحالتين معروفة . لكن بالنظر الى انه في حكم المؤكد ان الهيئة البشرية ليست براء من عناصر مبتة ، قبيحة ، اي متحددة بمؤثرات غريبة وبتبعيات خارجية ، فان من رسالة الفن ان يمحو الفارق بين الروحي والطبيعي ، وان يجمّل الجسمية الخارجية باعطائها شكلا حيا ، نشيطا ، مكتملا ، مشربا بالروح .

بفضل نمط التمثيل هذا ، يتم اقضاء كل عنصر رمزي عن الشكل الخارجي . فنمط التمثيل هذا يضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذي يفرضه الفن الرمزي على الشكل الخارجي . فالروح ، حين يدرك ذاته كروح ، يكون ما هو مكتمل وواضح في ذاته ؛ كذلك فان علاقانه بشكله المطابق تنطوي بدورها على شيء مكتمل وواضح ولا تحتاج الى توضيحها بواسطة مقارنة يقوم بها الخيال رغم انف الواقع وبالتعارض معه . كما انه من الخطأ ان نرى في الفن الكلاسيكي شكلا فنيا يرمي فقط الى تحقيق تشخيصات جسمية وسطحية ، وذلك ما دام الروح في كليته ، وبقدر ما يشكل مضمون الفن الكلاسيكي ، مندمجا بالشكل ومتماهيا بتمامه معه . وانما لو اخذنا بوجهة النظر هذه نستطيع ، عند الاقتضاء ، ان نمطي الحق لاولئك الذين يرون في الفن محاكاة للهيئة الانسانية . لكن هذه المحاكاة ، بموجب الراي الشائع ، محض واقعة عرضية ، وجوابنا عن ذلك هو ان الفن البالغ مرحلة النضج لا يمكن له الا ان يستخدم في تمثيلاته الشكل الانساني ، بظاهره الخارجي ، وذلك لان الروح يتلقى في هذا الشكل فقط وجودا حسيا وطبيعيا مطابقا له .

ان ما نقوله عن الجسم الانساني وتعايره ينطبق ايضا على

عواطف البشر وغرائزهم وأعمالهم وصروف حياتهم ؛ فهي ، نظير الجسم ، ذات خصائص ومميزات مستمدة لا من الحياة والطبيعة فحسب ، بل من الروح ايضا ، ومنطوية مثله على وحدة هوية مطابقة بين الخارج والداخل .

كثيرا ما وجهت الى الفن الكلاسيكي ، الذي يتصور الروحية الحرة في شكل فردية متعينة مدركة في تظاهراتها الجسمية ، نهمة النزوع الى التشبيه (١) Anthropomorphisme . فلدى الاغريق ، على سبيل المثال ، سبق لكسينوفانس (٢) ان رفع صوته بالاحتجاج على هذه الطريقة في تمثيل الالهة ، وقال انه لو وجد بين الاسود نحتون لكانوا اعطوا آلهتهم الشكل الاسدي . وبوسعنا ان نقابل بين رأي كسينوفانس هذا وبين النادرة الفرنسية التي تقول ان يكن الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد له الانسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الانسان . واذا ما اخذنا بعين الاعتبار شكل الفن التالي ، اعني الفسيفس الروماني ، فسيكون في وسعنا ان نلاحظ ان مضمون الجمال الذي يحققه الفن الكلاسيكي يظل منظويا على بعض النواقص ، نظير ديانة الفن ذاتها ؛ لكن دور التشبيه في هذه النواقص ضئيل الى حد يبيع لنا التوكيد بأنه ان يكن الفن الكلاسيكي مشبهها اكثر مما ينبغي ، من وجهة نظر الفن بوجه عام ، فانه مشبهه اقل مما ينبغي اذا ما نظرنا اليه من وجهة نظر الديانة الاسمى المتمثلة بالمسيحية ، هذه الديانة التي غالت في التشبيه كل

---

١ - التشبيه : فلسفيا ، نزعة الى خلق الصفات البشرية على الله وتشبيهه

بالانسان . «م»

٢ - كسينوفانس : فيلسوف ايريني ، مؤسس المدرسة الايلية ، له

قصيدة مطولة عن «الطبيعة» ، لم تصلنا منها الا مقتطفات قليلة . «م»

المغفلة . وبالفعل ، وبموجب تعاليم المسيحية ، ليس الله فردا له شكل انساني فحسب ، بل هو فرد واقعي ايضا ، إله وانسان واقعي منخرط في كل شروط الوجود في آن واحد ، وليس مثالا من الجمال والفن ذا هيئة انسانية . ومن يتصور المطلق كيانا مجردا ، لامتمايزا في ذاته ، فلا بد ان يمسك عن ان يعزو اليه اي شكل كان ؛ لكن كيف يكون الله روحا فلا بد ان يكون له ظاهر انساني ، ظاهر ذات فردية ، وليس كينونة - في - الهنا انسانية مجردة ، كما لا بد من القلو في تمثيله الى حد الخارجية الكاملة والزمنية لوجوده المباشر والطبيعي . ان التصور المسيحي يتضمن الحركة وصولا حتى الى التناقض الاقصى ، بحيث لا يكون من سبيل الى العودة الى الوحدة المطلقة الا بعد حل هذا التناقض او الانصال . وانما مع طور الانفصال هذا يتطابق تصور الله الذي صار انسانا ، وهذه سيروية تتيح لله ، بوصفه ذاتا فردية وواقعية ، ان يضع نفسه في موضع المعارضة للوحدة وللجوهر بما هما كذلك ، وان يشعر في هذه الزمانية والمكانية المشتركة بالمشاعر والوعي والالام الناجمة عن الازدواج ، وصولا في خاتمة المطاف ، بعد حل هذا التناقض بدوره ، الى التوافق اللامتناهي . وبمقتضى تعاليم المسيحية ، يكمن سر هذا الطور الانتقالي فسي طبيعة الله بالذات . وبالفعل ، ان الله متصور على هذا النحو كروحانية حرة ومطلقة تشتمل ، هذا صحيح ، على آن مسن الطبيعية والفردية المباشرتين ، لكنه آن لا يتم ان يتبخر ويتلاشى . اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان العناصر الحسية لا تلتفى ولا تدمر ، لكن هذا الفن لا يرقى ابدا ايضا الى مصاف الروحية المطلقة . ولهذا لا يلبي الفن الكلاسيكي وعبادته للجمال اعماق الروح ؛ وبالرغم من كل ما ينطوي عليه هذا الفن مسن جانب عيني في حد ذاته ، فانه يبقى مجردا بالنسبة الى الروح ، لانه بدلا من ان يصدر عن الحركة وبدلا من ان يكون نتاج الدائية

اللامتناهية التي حققت توافق الاضداد ، لا يمثل سوى تساوق الفردية الحرة والمتعينة التي اهدت الى نمط وجودها المطابق ، اي الى ذلك الاطمئنان الى الواقع ، الى ذلك الهناء ، الى ذلك الرضى والمظمة في ذاتهما ، الى ذلك الصفو الابدي والى تلك الفبطة في ذاتها التي تظل تفعل مفعولها ، وان مخففا وملطفنا ، في حال الشقاء والتعاسة . والفن الكلاسيكي لم يتعمق ولم يمتص ولم يحل التناقض الذي هو في اساس المطلق . لهذا فانه يجهل ايضا المظهر الوثيق الصلة بهذا التناقض ، اعني تصلب الذات ، من حيث هي شخصية مجردة ، ضد الاخلاق والمطلق . كما انه يجهل الخطيئة والشر ، واستفراق الذات في ذاتها، والتمزق وعدم الاستقرار ، وبالاختصار ، يجهل جميع تلك الازدواجات التي منها تتولد جميع القبايح الروحية والحسية . ان الفن الكلاسيكي لا يتعدى حدود المجال المحض للمثال الحق .

## - ٢ -

### الفن الاغريقي كتتحقيق للمثال الكلاسيكي

فيما يتعلق بالتحقيق التاريخي للمثال الكلاسيكي ، لا تكاد تكون هناك حاجة للقول بأنه عند الاغريق ينبغي لنا البحث عنه . فالجمال الكلاسيكي ، بتشكيلته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والاشكال ، كان عطية اعطيت للشعب الاغريقي ، والاشادة بهذا الشعب واجبة علينا لانه ابدع فنا حيا الى اعلى



درجة . ولو نظرنا الى الاغريق من زاوية وجودهم الواقعي ، لوجدناهم يحتلون الوسط المناسب بين الحرية الذاتية والواقعية وبين الجوهر الاخلاقي . فهم لا يعرفون : من جهة اولى ، الوحدة بلا حرية ، حرية الشرق التي تكون عاقبتها استبدادا دينيا وسياسيا والتي تنجرد فيها الذات من اناها لتغرق في جوهر عام واحد او في مظهر من مظاهره الخاصة ، فلا يكون لها ، من حيث هي شخص ، اي حق واي ملاذ ؛ وهم لم يتوصلوا ، من الجهة الثانية ، الى ذلك التعمق الذاتي الذي يفضلته تفصلل الذات الفردية عن اكل وعن الكلبي ، فلا تحيا داخلها الا لذاتها ولا تستعيد وحدتها مع الماهوي والجوهري الا بعد ارتداد صعودي نحو الكلية الداخلية لعالم روحي محض . صحيح ان الفرد كان ، في حياة الاغريق الاخلاقية ، حرا ومستقلا في ذاته ، لكنه لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن المحابثة الايجابية للحرية الروحية في الزمن الحاضر . وبمقتضى المبدأ الذي على اساسه كانت تقوم الحياة الاغريقية ، ما كان لشيء ان يعكر صفو التساوق القائم بين الاخلاق ، بما تنطوي عليه من عمومية ، وبين حرية الشخص المجردة ، الخارجية والداخلية ؛ ويوم كان هذا المبدأ لا يزال يحافظ على كامل نقائه في الحياة الواقعية ، لم يحدث قط ان أكد العنصر السياسي استقلاله عن الاخلاق الذاتية وتمايز عنها ؛ بل كان جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حميما من الحياة الفردية الى حد ما كان معه الافراد يبحثون الا فسي نشدان الغايات العامة للمجموع عن توكيد حريتهم الذاتية . وتتجلى المشاعر الجميلة لهذا التساوق السعيد ، كما يتجلى معناه وروحه في جميع الانتاجات التي فيها وعث الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها . لهذا تحتل رؤيتها للعالم نقطة الوسط تحديدا ، الوسط الذي عنده يبدأ الجمال حياته الحقبة ويفتتح ملكوته الذي يخيم عليه الصفو . وهذا الوسط هو وسط الحياة الحرة ، لا الحياة المباشرة والطبيعية فحسب ، بل كذلك الحياة

المتولدة عن تصور روحي والمحورة بالفن ؛ وسط التفكير الذي هو قيد التكون وفي الوقت نفسه وسط غياب التفكير ؛ وسط ان كان لا يعزل الفرد فانه يعجز بالمقابل عن قيادته ، عبر سلبينه وآلامه ومصائبه ، وصولا الى الوحدة الإيجابية والصالح والتوافق ؛ وسط ما هو ، كما في الحياة بوجه عام ، إلا معبر وممر ؛ لكن فيه تحديدا وصل الفن الى القمة وتبدى الجمال ، في شكل فرديات تشكيلية ، روحي العينية ، ترا كل الشراء ، بحوزته سلم واسع من الاصوات بحيث ان المطلق واتلامشروط ذاته لا تعود له سوى قيمة ثانوية ، ولا يصلح - ان يصلح لشيء - إلا لان يكون للجمال بمثابة خلفية . وانما تحت تأثير مثل هذه العناصر وباستلهاها وعى الشعب الاغريقي روحيته ، فأسبغ على الآلهة اشكالا عينية ، حسية ، واتخذ منها مواضيع للحدس والادراك ، وجنبا بوجود مطابق اتم المطابقة للمضمون الحقيقي . وانما بفضل هذا التطابق ، المتضمن في مفهوم الفن الاغريقي كما في مفهوم المبتولوجيا الاغريقية ، امكن للفن ان يفدو في اليونان اسمى تعبير عن المطلق ، وللديانة الاغريقية ان تفدو ديانة الفن بالذات ، بينما نجد الفن الرومانسي بالمقابل - وقد رأى النور متأخرا - ينم ، مع انه هو الآخر فن ، عن شكل من الوعي اسمى من ذلك الذي يمكن للفن ان يعبر عنه .

- ٣ -

## مكانة الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي

لئن يكن مضمون الفن الكلاسيكي يتألف ، بحسب ما تقدم

قوله ، من الفردية الحرة في ذاتها ، ولئن طالبنا بالحرية عينها للشكل ، فمن نافل القول ان اندماجهما الكامل ، مهما بدا مباشرا ، لا يتم من تلقاء نفسه ، بعفوية الواقعة الطبيعية ، وان هذا الاندماج لا يمكن الا ان يكون اندماجا حققه الروح . والفن الكلاسيكي لا يمكن الا ان يكون من نتاج روح حر واع بصفاء ووضوح لذاته ، وذلك ما دام مضمون هذا الفن وشكله حرين . وعليه ، فان الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي لعبه فيما غبر . فانتاجه هو انتاج انسان بصير يعرف ما يريد ويستطيع ما يريده ، ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه ، كما لديه القدرة التقنية اللازمة لتحقيقه .

لنرَ عن كثب فيمَ يكمن وبمَ يتميز هذا الدور الجديد للفنان .

ان حريته من زاوية المضمون تتجلى في كونه غير مضطر لان يجدَ في اثر هذا المضمون وهو في حالة من الاضطراب والقلق كتلك التي يعيشها الفنان الرمزي . فالفن الرمزي ملزم قبل كل شيء ، بأن يجعل همه الاول العثور على مضمونه وتوضيحه ان جاز التعبير . وهو يجد نفسه بين حدين : بين الطبيعية المباشرة من جهة اولى ، وبين التجريد الداخلي للكلي ، للواحد ، للتغير ، للصيرورة ، للتولد والزوال من الجهة الثانية . وبين القصيد هو الوصول الى توفيق ، الى تركيب بين كلا الجانبين . لكن التركيب الصحيح والتوفيق المناسب لا يتحققان من الكرة الاولى . ولهذا تبقى تمثيلات الفن الرمزي ، التي يفترض فيها ان تكون بمثابة بيان وايضاح للمضمون ، مجرد الفاظ تبحث عن يحزرها ومجرد مهام تتطلب من يقوم بعينها ، وهي تشهد فقط على الصبو الى الوضوح ، على اعتبار ان الروح يتجاوز نفسه بما يبذله من جهود للابتكار ، لكن من دون ان يصل الى مبتغاه .

وبالمقابل ، يتصدى الفنان الكلاسيكي لعمله وبين يديه مضمون جاهز ، متكون ، لا يكاد يترك من مجال للشك والتردد . وهو يعثر على مادته في المعتقدات الشعبية ، وفي الاحداث التي يشهدها بأم عينه ، وكذلك في الاحداث التي تشبها الخرافات والاساطير ويتناقلها الماثور . ويحتفظ الفنان ، ازاء هذه المادة الموضوعية ، بحريته ، بمعنى انه يجهل عملية إنجاب المدلولات الصالحة للتمثيل الفني ، لكنه يلغى بين يديه مضمونا مسبق الوجود ، فلا يكون عليه الا ان يضع يده عليه وان يعرضه بعمله الحرة . وقد قبس الفنانون الاغريق موضوعاتهم من منهـل الدبابة الشعبية التي كانت قد بدأت فيها عملية اقلـمة لما اخذه الاغريق عن الشرق . فقد اقتبس فيدياس (٢) تمثاله زفس من هوميروس ، كما ان الشعراء التراجيدين انفسهم ما ابتكروا المضامين التي مثلوها . كذلك اكتفى الفنانون المسيحيون ، من امثال دانتي ورافائيل ، بالباس الموضوعات التي قدمتها لهم المعتقدات والافكار الدينية اشكالا فنية جديدة . صحيح ان فن الجليل سلك المسلك نفسه ، لكن مع الفارق التالي وهو ان موقف هذا الفن من المضمون ، باعتباره جوهره واحدا ، متجرد من الذاتية ولا يدع لها اي استقلال . وان يكن الفن النسابي يشتمل ، بالمقابل ، على اختيار للمدلولات والصور الواجب استخدامها ، الا ان هذا الاختيار متروك امره للعسف الذاتي ويفتقر ، من جهة اخرى ، الى تلك الفردية الجوهرية التي تؤلف مفهوم الفن الكلاسيكي والتي يفترض فيها ، لهذا السبب ، ان تكون محابطة للذات المبدعة .

لكن لئن وجد الفنان مادة مسبقة الوجود وحررة في المعتقدات

---

٢ - فيدياس : من اشهر نحائي الاغريق ، كلفه بيـ بكليس بـربرس معبد

البارثون ونولي الاشراف على بنائه فوق الاكروبول (٩٠ - ٢١ ق.م) . ٢٥

الشعبية والاساطير وما سواها ، فلا بد له بالمقابل ان يجعل همه الاول اعطاء المضمون شكلا مطابقا . وبينما يتأرجح الفن الرمزي ، من هذا المنظور ، بين الف شكل وشكل ، من دون ان ينجح في وضع يده على اي شكل يكون مطابقا بقدر او بآخر ، وبينما يطلق الفنان الرمزي العنوان لمخيلته من دون ان يلجمها او يلزمها قسطها من الاعتدال ، وذلك كيما يوائم بين المدلول المنشود وبين الاشكال التي يتكشف كل شكل منها عن انه غير مطابق ، يعرف الفنان الكلاسيكي ، من هذه الزاوية ايضا ، كيف يضبط نفسه ويفرض عليها حدودا . والمضمون عينه هو الذي يعين ، في الفن الكلاسيكي ، شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو وكأن الفنان لا يفعل من شيء ، سوى انه ينفذ ما هو منضمن سلفا في المفهوم . وفيما يسمى الفنان الرمزي الى ان يفرض الشكل على المدلول ، او المدلول على الشكل ، يصوغ الفنان الكلاسيكي المدلول ، ويعطيه شكلا خارجيا ، ويجرد في الوقت نفسه هذا الشكل من جميع عناصره وجوانبه الثانوية ، العديمة الاهمية بالنسبة الى المدلول . لكنه اذ يسلك هذا السلك ، وبالرغم من ان هذا النشاط لا يقوم على اساس من العسف المحض ، فانه لا يكتفي بأن ينقل وينسخ ، كما لا يفيد نفسه بنموذج ثابت ساكن ، بل يتطور المدلول على نحو يتبدل معه عما كان عليه قبل ان يتبناه . والفن الذي لا يزال مرغما على البحث عن مضمونه او على ابتكاره ، يهمل هذا الجانب من الشكل ؛ لكن حيثما يفد ابداع الشكل هم الفنان الاول ومهمته الاساسية ، يتطور المضمون ويفد اكثر جلاء ، وذلك طردا مع ارتسام معالم الشكل ، وهذا امر يسير تعليله اذا ما تذكر المرء ما قلناه بصدد التوازي الذي يقوم بين كمال المضمون وكمال انشكل . ومن هذا المنظور ، فان الفنان الكلاسيكي يعمل ايضا لصالح ديانة شعبيه وبلاده ، اذ يستخدم حرية حركة الفن ليجعل المعتدات الدينية والتمثلات الميتولوجية اكثر وضوحا وصفوا

ورهافة .

ان ما قلناه عن المضمون ينطبق ايضا على الجانب التقني . فالمواد الحسية التي يستخدمها الفنان لا بد ان تقدم نفسها وهي جاهزة للاستعمال برسم الهدف الذي يراد استخدامها من اجله ، اي ان تتجرد من خشونتها وجلافتها وقساوتها ، وان تضع نفسها في خدمة نيات الفنان ومقاصده كيما يتمكن هذا الاخير ، طبقا لمفهوم الكلاسيكية ، ومن دون ان يصطدم بعقبات تخلفها المادة والشروط الخارجية ، من لباس المضمون الشكل الذي يشف عنه ، ومن اعطائه الشكل المطابق والموائم اكثر من اي شكل آخر لبنائه ومقاصده هو نفسه . يفترض الفن الكلاسيكي اذن مستوى مرتفعا من الكمال الفني ، مستوى يجعل تبعية المادة الحسية لاوامر الفنان ومشيبته امرا ممكنا . وكمال تقني كهذا يفترض ، كيما يتيح امكانية تنفيذ كل ما يقتضيه الروح وكل ما يطابق تصوراته ، تطورا منقادا للغاية لجميع الطرائق اليدوية ذات الصلة بالفن ، وتطور كهذا ليس ممكن التصور بدوره الا في اطار ديانة رسمية . فرؤية العالم المصري ، على سبيل المثال ، اخترعت اشكالا خارجية معينة واصناما وانسابا هائلة الحجم ، يبقى نموذجها ساكنا ثابتا ، ولا يقيض لها من تطور لاحق الا بشرط الحفاظ على الهوية التقليدية للاشكال والوجوه . وهذه المهارة اليدوية التي تتدرب على ما هو رديء وفتح ومتنافر لا بد ان تتوفر مقدما قبل ان تحول عبقرية الجمال الكلاسيكي المهارة الميكانيكية الصرف الى كمال تقني . وانما عندما لا يعود الجانب الميكانيكي يطرح اي إشكال او ينصب اية عقبة ، يمكن للفن ان ينصرف بملء الحرية الى ابداع الشكل ؛ ومن هذا المنظور يكون كل تمرين بمثابة تقدم يرافق تقدم المضمون والشكل .

اما فيما يتعلق بتقسيم الفن الكلاسيكي ، فقد جرت العادة بصورة عامة على اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكيا ، كانا ما

كان طابعه ، ان رمزيا وان رومانسيا . وقد استخدمنا ، نحن ايضا ، كلمة الكمال في معرض حديثنا عن الفن ، مع الفارق التالي وهو ان الكمال يكمن ، في اعتقادنا ، في التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا وبين الواقع الخارجي - هذا الواقع الذي فيه ونحت شكله تتظاهر تلك الفردية - الامر الذي يتيح لنا ان نميز بجلاء الفن الكلاسيكي وكماله عن الفنين الرمزي والرومانسي المختلفين من حيث جمال مضمونهما وشكلهما . كذلك لا تستاهل نعت الكلاسيكية - اللهم الا اذا اعطينا هذه الكلمة معنى مبهما وغير محدد - اشكال الفن الخصوصية التي تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي ، كالنحت على سبيل المثال ، والشعر الملحمي ، وبعض انواع الشعر الغنائي ، والاشكال النوعية للنماسة والمهابة . ولن نولي اهتماما لهذه الاشكال الخصوصية بالرغم مما يقربها من الفن الكلاسيكي ، الا عندما ستسنع لنا الفرصة لكي نعرف ونحدد سمات مختلف ضروب الفن ومتفرعاته . اما ما ينبغي ان يستأثر باهتمامنا هنا قبل اي شيء سواه فهو الفن الكلاسيكي ، بالمعنى الذي اوضحناه ، وبوسعنا بالتالي ان نبنى كاساس للتقسيم درجات التطور كما تنبع من هذا المفهوم للفن الكلاسيكي .

اولى النقاط التي سيكون علينا ان نوليها اهتمامنا هي التالية : ان الفن الكلاسيكي ، بخلاف الفن الرمزي ، ليس الطور الاول من الفن او بدايته ، وانما على العكس اكتماله . ولهذا وصلنا اليه ونحن نتبع تطور نمط التمثيل الرمزي الذي هو ، ان جاز التعبير ، شرطه المسبق . هذا الاكتمال ، هذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي ما امكن له ان يتم الا بفضل تكثف المضمون وتساميه الى جلاء الفردية الواعية التي لا تستطيع ان تستخدم في التعبير عن نفسها لا الشكل الطبيعي المحض ،

سواء اكان عنصريا (٤) ام حيوانيا ، ولا التشخيص والهيئة  
الانسانية المشوبة بقدر او باخر بالطبيعية ، وانما فقط الجسم  
الانساني التي فيه تدب الحياة والروحانية . ولكن بما ان ماهية  
الحرية تكمن في الا يكون الانسان على ما هو كائن عليه الا بفعل  
ذاته ، فان كل ما بدا في بادىء الامر ، خارج مضمار الفن  
الكلاسيكي ، على انه المقدمات والشروط اللازمة لظهوره لن يجد  
سبيلا الى الاندماج بهذا المضمار الا بعد ان يتغلب على كل ما هو  
سالب وناف للمثال ، اي كل ما يمكن ان يعارض تحقيق مضمون  
حقيقي بواسطة شكل مطابق . وهذه السيرة ، التي بفضلها  
يتولد الجمال الكلاسيكي من تلقاء ذاته في شكله وفي مضمونه  
على حد سواء ، سنشكل اذن نقطة انطلاقنا ، وسنعالجها في  
الفصل الاول .

في الفصل الثاني سنتتبع هذه السيرة ، هذا التطور وصولا  
الى تكون المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي . ويتمثل المركز هنا  
بعالم الجمال الجديد ، عالم الالهة الاغريقية ، الذي سنتتبع  
تطوره ان من زاوية الفردية الروحية وان من زاوية الشكل الحسي  
الذي يرتبط بها مباشرة .

لكن مفهوم الفن الكلاسيكي ينطوي ، ثالثا ، لا على سيرة  
جماله انطلاقا من ذاته فحسب ، بل كذلك على انحلاله ، وهذا  
ما يفتح لنا ابواب مضمار آخر ، مضمار الفن الرومانسي . فاللهة  
الجمال الكلاسيكي وافراده البشر يتوارون عن ساحة الوعي الفني  
بعد امد من ولادتهم فيها ، فيرتد هذا الوعي عندئذ إما نحو  
الجانب الطبيعي الذي كان الفن الاغريقي قد ادرك في حضنه اعلى  
ذرى الجمال ، وإما نحو واقع قبيح ، مبتذل ، خلو من الالهة ،

---

(٤) - منمري *élémentaire* : نسبة الى المنصر الطبيعي من ماء وهواء  
وبراق ، الخ . ٤٠



كما يظهر للعيان ما في هذا الواقع من زيف وسلبية . وهذا الانحلال ، الذي يتمخض عن نشاط فني سنعالجه في الفصل الثالث ، يكون من نتيجته انفصال آناء كان تساقها يؤلف ماهية الفن الكلاسيكي ومنبع جماله . وأنتد تغدو الداخلية في جانب ، ونموضعها الخارجي في جانب آخر ؛ وتطفق الذاتية - وقد انكفأت على ذاتها ، وما عادت تجد في الاشكال المبتدعة حتى ذلك الحين تعبيرا عن الواقع كما تنصوره ، وبانت تسنلهم مضمونا مستعارا من عالم روعي جديد احمته الحرية المطلقة وسداه اللاتناهي - تطفق هذه الذاتية تلوب بحثا عن تعبير مناسب لهذا المضمون الاعمق غورا .

## الفصل الأول

ما يميز الروح الحر هو اقتداره ، طبقا لمفهومه ، على الرجوع الى ذاته والانكفاء على نفسه، اقتداره على ان يوجد - لداته وعلى ان يوجد - في - الهنا ، وإن لم يتضمن هذا الدلوف الى دائرة الداخلية ، كما تقدم بنا انقول اعلاه ، لا تؤكد الذات لاستقلالها ولوقفها السلبي حيال كل ما هو جوهري في الروح وكل ما هو موجود في الطبيعة ، ولا التصالح المطلق الذي منه تولد حرية الذاتية اللامتناهية حقا . بيد ان حرية الروح ، كائننا ما كان الشكل الذي تنظاها به ، تظل تشتمل ، بوجه العموم ، على الغاء الطبيعية المحض باعتبارها غريبة بالنسبة اليها . فعلى الروح ان يبدأ بالانسحاب من الطبيعة اينكفىء على ذاته ، وأن يرتفع فوقها ويتجاوزها ، قبل ان تنهأ له القدرة على شق طريقه من خلالها كما او انها عنصر لا مقاومة به ، وعلى تذليلها لتكون تعبيرا ايجابيا عن حريته الخاصة . والحل اننا عندما نبحث عن الموضوع المحدد الذي بالغائه فاز الروح باستقلاله في الفن الكلاسيكي ، نجد ان

هذا الموضوع لا يتمثل بالطبيعة بما هي كذلك ، وانما بطبيعة مشربة من الاساس بمدلولات يكمن منبعها في الروح . وبالفعل ، ان الرمزية هي التي كانت استخدمت ، للتعبير عن المطلق ، اشكالا طبيعية مباشرة ، بعد ان قام الوعي الفني بتأليه حيوانات معينة او سعى عبثا او سلك طريقا خاطئا لتحقيق الوحدة الحققة للروحي والطبيعي . وانما غب الغاء هذه العلاقة الزائفة او تبديلها امكن للمثال اخيرا ان يؤكد ذاته كمثال وان يطور في داخله - كما لو انه بات من الان فصاعدا ملكه الخاص - ما كان واجبا عليه ان يتغلب عليه ويقهره . وهذا يتيح لنا الفرصة ، بالمناسبة ، للاجابة عن السؤال المتعلق بمعرفة ما اذا كان الاغريق اقتبسوا فعلا ام لا ديانتهم من شعوب اخرى . وقد كنا راينا ان مفهوم الكلاسيكي يشتمل بالضرورة على عدد معين من المقدمات والسوابق . وهذه المقدمات والسوابق هي ، من خلال تحققها في الزمن ، وممن منظور الشكل الاعلى الذي تتطلع الى تكوينه ، بمثابة حقيقة واقعة من صلبها يفترض ان ينبثق الفن الجديد الذي هو قيد التكوين . ولا تتوفر لنا شهادات تاريخية تسمح لنا بان نعزو الى نابوليوجيا الاغريقية اصلا كهذا . والاقرب الى وجه الاحتمال ان العلاقات بين الروح الاغريقي والسوابق المذكورة كانت بالاحرى علاقات تعارض ، او بتعبير ادق علاقات تحويل سلبي . فحتى لو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لكنت الافكار والتمثلات والاشكال بقيت على ما هي عليه . ففي المقطع الذي استشهدنا به آنفا يقول هيرودوتس ان هوميروس وهزiodوس (١) هما اللذان خلقا الالهة الاغريقية ، لكنه يضيف بصريح العبارة ، في معرض كلامه عن

---

١ - هيرودوس : شاعر اغريقي ، من اواسط القرن الثامن مشرق .م ، له اشعار تعليمية : «الانشغال والابام» و«نشوء الالهة» . «م»

هذا الإله أو ذلك ، انه من اصل مصري ، الخ . اذن فالخلق الشعري لا ينفي الاقتباس من الخارج ، لكنه ينطوي على تحويل ماهوي للعناصر المقتبسة . وآية ذلك ان الإغريق كانت لهم تمثلات ميتولوجية قبل زمن مديد من العصر الذي اليه يرجع هيروdotus ذينك الشاعرين .

لو دققنا النظر في طبيعة هذا التحويل الضروري للعناصر المدعوه لان تغدو مطابقة للمثال ، اي التي لا تكون في بادىء الامر مطابقة له بعد ، لطالعنا قبل كل شيء ميتولوجيا ذات مضمون في منتهى السذاجة . فالشغل الاول للآلهة الاغريقية كان ان تتوالد وتتناسل ، ان تحقق ذاتها انطلاقا من الماضي المزامن لتكون ذريتها وتطورها . زد على ذلك ان تحول الآلهة الى أفراد روجيين اقتضى ، من جهة اولى ، ان يتأبى الروح عن التجسد في ما هو محبو بمحض حياة طبيعية وحيوانية وأن يرد هذه الحياة ويرفضها بوصفها دناءة ومهانة ، بوصفها شقاءه ونحسه ومعادل موته، كما اقتضى ، من الجهة الثانية ، ان يتسامى الروح فوق الجانب العنصري من الطبيعة وقوق التمثيل المبهم والمشوش في حضن هذه الطبيعة . بيد ان مثال الآلهة الكلاسيكية كن يقتضى شيئا آخر ايضا : اذ لم يكن المطلوب ان تغدو الآلهة ارواحا نردية ، مجردة ، متناهية ، منعزلة بعضها عن بعض وعن الطبيعة وقواها العنصرية ، بل كان من الواجب ان تشارك هذه الآلهة في الحياة الطبيعية العامة وان تشتمل على بعض من عناصرها ، مما لا يتنافى منها وحياة الروح . وبما ان الآلهة كلية في جوهرها ، وبما انها تتألف في الوقت نفسه ، على كونها عامة وكلية ، من افراد معينين ، لذا فلا بد ان يكون جانبها الجسماني ونيق الصلة بالطبيعة وان يكون في مقدوره ان يمارس ، علاوة على النشاط الروحي وبالترايط الوثيق معه ، نشاطا طبيعيا صرفا .

انطلاقا من هذه المقدمات يسعنا ان نصف سيرة تكون الفن الكلاسيكي تحت العناوين التالية :

١ - انحطاط الحيوانية وإقصاؤها من مضمار الجمال المحض والحر .

٢ - هذا الطور - وهو الأهم - طور يتم فيه أخيرا تجاوز قوى الطبيعة العنصرية ، التي تمثل في بادئ الأمر على أنها آلهة ، ويتم فيه التخلي عنها وهجرها لصالح سلالة الآلهة الحقيقية التي تتمتع من الآن فصاعدا بسلطان غير منازع فيه . وبوجيز العبارة ، ان جوهر المسألة صراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة .

٣ - بعد ان يفوز الروح بحقوقه وحريته ، ينقلب التوجه السالب ، الذي رجحت كفته اثناء الصراع ، من جديد الى توجه ايجابي ، وتغدو الطبيعة العنصرية جانبا ايجابيا ، مشربا بالروحانية الفردية ، من الآلهة ؛ وتأبى هذه الآلهة من الآن فصاعدا ان تنازل لتنمهي مع العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، ولو لتكون لها مجرد صفات وعلامات خارجية . وسنحاول الآن ان نقوم بوصف مفصل لكل طور من هذه الاطوار .

## - ٩ -

### انحطاط الحيوانية

كانت الحيوانات ، او على الأقل بعضها ، تعدّ لدى الهندوس والمصريين ، ولدى الشعوب الآسيوية بوجه عام ،

مقدسة ، وتعبد بهذه الصفة ، لان هذه الشعوب كانت ترى فيها تجسيد الالهى . وهكذا احتلت الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثيلات الفنية ، وان اقترنت في كثير من الاحيان ، وعلى سبيل الرمز، بأشكال انسانية، قبل ان يقدو الانساني، والانساني وحده ، معقولا من قبل الوعي على انه التجسيد الاوحد للحق . وانما بدءا من اللحظة التي يعي فيها الروحي ذاته ، بتلاشى الاحترام والتوقير الذي كانت تحاط به الداخلية الغامضة والبليدة للحياة الحيوانية . وهذا بالضبط ما حدث لدى العبرانيين القدماي الذين ما عادوا يرون في الطبيعة لا رمزا ولا حضورا لله ، والذين ما كانوا يعززون الى المواضيع الخارجية سوى القوة والحياة التي تملكها هذه المواضيع واقعي . ومع ذلك نظل نجد حنى لديهم ، بين الحين والآخر ، بقيا من التوقير الديني لكل ما فيه حياة . هكذا حرّم موسى شرب دم الحيوانات ، لان الحياة تكمن في الدم . ولكن على الانسان في الوقت نفسه ان يأكل ويشرب ما يناسبه وما يطيب له . وكانت الخطوة التالية باتجاه الفسـن الكلاسيكي خفض القيمة السامية والمكانة الرفيعة التي تمتعت بها حتى ذلك الحين الحيوانية ؛ وما لبث هذا الخفض وهذا الانحطاط ان اصبحا بدورهما مضمونا لتمثيلات دينية ولانتاجات فنية . ولن استشهد بهذا الصدد الا ببعض الامثلة ، المختارة من بين آلاف غيرها .

## ١ - اصاحي الحيوانات

حين كان الاغريق يقدمون في الافخاوية بعض الحيوانات على بعضها الآخر ، نظير الثعبان ، على سبيل المثال ، الذي يظهر في الاصاحي التي وصفها هوميروس (النشيد الثاني ، القسم الثاني، ٣٠٨ ، والقسم الثاني عشر ، ٢٠٨) بمظهر عفريت له حظوة خاصة؛

وحين يتقبل الاله الفلاني الاضحية المقدمة اليه اذا كانت حيوانا  
 من جنس معين ، بينما لا يتقبلها الاله الآخر الا اذا كانت حيوانا  
 آخر من جنس آخر ؛ وحين كانوا يراقبون الارنب البري وهو  
 يقطع الطريق او يرصدون طيران الطيور ليعرفوا ان كان عليهم ان  
 يتوجهوا يمنا او يسرة ؛ وحين كانوا يفحصون اخيرا احشاء  
 الحيوانات على سبيل التنبؤ بالمستقبل ، كانوا يعززون بكل تأكيد  
 الى الحيوانات قدرات على العلم بالغيب ، وكانت هذه العدرات  
 تحظى منهم بتوقير ديني ، لانهم كانوا يؤمنون بأن الالهة تتجلى  
 للانسان بهذه الطرائق ، ولكن ما كان الامر يعدو ، والتحق يقال ؛  
 بعض حالات فردية من العرافة . وقد كانت هذه المعتقدات  
 تنطوي على عنصر من الخرافة لا يفتح الا كوة مؤقتة على الإلهي .  
 ولكن اصاحي الحيوانات وتمثل لحمها كانت تفوقها اهمية . وعلى  
 العكس من ذلك ، كانت الحيوانات تصان وتوفر لها ضروب العناية  
 لدى الهندوس ، وكان المصريون يحفظونها من الدمار حتى بعد  
 موتها . وقد كانت الاضاحي لدى الاغريق طقسا مقدسا .  
 فبالاضحية يظهر الانسان عزوفه عن الموضوع الذي ينذره لالهته  
 ويحظر على نفسه استعماله . لكننا نلاحظ بهذا الخصوص لدى  
 الاغريق مميزة خاصة ، اذ كانت «الاضحية» تنطوي لديهم في  
 الوقت نفسه على مادية (الأوذيصة ، النشيد الرابع عشر ، ١٤ ؛  
 والنشيد الرابع والعشرون ، ٢١٥) : فكانت بعض اجزاء الحيوانات  
 المضحي بها ، وبالتحديد تلك التي لا تصلح للاستهلاك والاكل ،  
 هي وحدها التي تقدم للالهة ، بينما كان لحمها يحصر المعنسى  
 يحفظ لاستهلاك المدعوين . وقد تولدت عن هذه الواقعة اسطورة ،  
 في اليونان بالذات . فقد كان قدامى الاغريق يقدمون الاضاحي  
 للالهة في احتفالات باذخة ، وكانوا يتركون نيران الاضحية لتلتهم  
 حيوانات بكاملها . وبما ان فقراء الناس ما كان في مقدورهم ان  
 يتصدوا لهذا البذخ ، فقد حاول بروميشيوس ان يحصل بالصلاة من

زفس على الاذن لهؤلاء الناس بالا بضحوا الا بجزء من الحيوان وبأن يحتفظوا بجزئه الآخر لاستهلاكهم الخاص . وقد ذبح عجلين ، واحرق كبديهما ، ولف العظام بجزء من جلد الحيوان ، واللحم بجزء آخر ، وترك لجوبيتر (٢) ان يختار بين الصرتين . فاخطا زفس واختار الصرة التي تحتوي على العظام ، لانها كانت هي الاكبر ، وهكذا بقي اللحم محفوظا للانسان . ولهذا فان البقايا، التي هي من حصة الآلهة ، تحرق بعد استهلاك اللحم في النار التي استخدمت في احراق الحيوان . لكن زفس حرم بنسي الانسان من النار ، لان اللحم بدون النار لا يتفهم في شيء . لكن عبنا ما فعل . فقد سرق بروميثيوس النار وطار ، ولا نفول ركض ، ليحملها الى البشر . ولهذا ، وبموجب الاسطورة ، فان الانسان ، الذي يحمل بشارة نبا سعيد ، يركض حتى في ايامنا هذه بسرعة تعادل سرعة طيران الطير . على هذا النحو اول الاغريق تقدم الحضارة الانسانية ذاك ، فصبوه في اسطورة وحفظوه بهذه الصفة في وجدانهم .

## ب - الطرائد

بجملة هذه الوقائع ترتبط واقعة اخرى تشهد على مزيد من الانحطاط للحيوانية . اقصد بهذه الواقعة تلك الطرائد الشهيرة التي كانت تمرى الى الابطال والتي بقيت مطبوعة في الذاكرات باحتفاء وعرفان جميل . وقد كانت الغاية منها القضاء على

---

٢ - جوبيتر : هو الاسم الروماني لكبير آلهة الاغريق زفس . «٢»



حيوانات تعد عدوا خطرا ، نظير خنق هرقل لاسد نيمبوس (٢) ، وقضائه على افغوان ليرن (٤) ، ومطاردة خنزير اريمنشيا البري (٥) ، الخ ؛ وكلها مآثر واعمال باهرة كوفىء ابطالها برفعهم الى مرتبة الالهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس يعد جريمة ، عقوبتها الموت . بيد ان رموزا اخرى تتدخل فسي القصص التي ترد هذه الاعمال الباهرة او نكون لها بمثابة الاساس والمنطلق ، نظير الشمس ومسارها في اسطورة هيراقليس (٦) ، وهذا ما يجعل هذه الافعال البطولية تصلح على رحب للتاويلات الرمزية ، من دون ان ننفي قابلية هذه الاساطير للفهم بمعناها الحرفي باعتبارها افعال طراد وقصص نافعة تثبتت في الوجدان الاغريقي بهذه الصفة . ويمكننا ايضا ، من هذا المنظور ، ان نذكر ببعض حكايا ايزوب (٧) ، وعلى وجه الخصوص

٢ - نيمبوس : واد في منطقة الارغوليد اليونانية الومرة ، جاء في الاساطير ان اسدا همورا كن يبيت فيه فسادا فقتله هيراقليس حقا ، متفدا بذلك اولى المهام الاثنى عشرة التي فرضها عليه ملك تيرنشيا ككفرا عن قتله زوجته . «م»

٤ - ليرن : مستنقع في الارغوليد ، كان يقيم فيه افغوان خرافي بسبع رؤوس تعاود نموها كلما قطعت ، وذلك ما لم تقطع جميعها بضربة واحدة . وقد قتله هيراقليس تنفيدا لثانية المهام المفروضة عليه . «م»

٥ - اريمنشيا : جبل في منطقة اكاديا اليونانية ، كان فيه مقام خنزير بري مفترس ، اسره هيراقليس حيا في ثلاثة مهامه . «م»

٦ - هيراقليس : هو الاسم الاغريقي للبطل الذي اطلق عليه الرومان اسم هرقل . «م»

٧ - ايزوب : كلاب حكايا افريقي من القرن السابع والسادس ق.م ، كان عبدا قبيح الشكل . وشخصيته نصف اسطورية ، يقال ان قصصه الموضومة على لسان الحيوانات وضعا الراهب البيزنطي بلافودس في انقرن الثالث عشر الميلادي . «م»

حكاية الجمران التي تقدم الكلام عنها آنفا (٨) . فالجمران ، هذا الرمز المأخوذ من مصر القديمة ، والذي كان المصريون او شرّاح المعتقدات الدينية المصرية يرون في برازه ، المكور الشكل ، كرة العالم ، يعاود ظهوره ، لدى ايزوب ، امام جوبيتر ، لكن مع التشديد على ان النسر لا يحترم الامان الذي منحه للارنب البري . اما اريستوفانس (٩) بالمقابل فقد جملة موضع هزء وسخرية .

## ج - الامساخات

نلقى تعبيرا مباشرا عن انحطاط العالم الحيواني هذا فسي العديد من الامساخات *Metamorphoses* التي وصفها اوفيدوس (١٠) رسفا رائعا اخاذا ، وبقدر كبير من النباهة ورهافة الحس ، ولكن كذلك بقدر كبير من الهذر ، باعتبارها مجرد العاب ميتولوجية او احداث خارجية ، من دون ان يشتبه بمدلولها الروحي العظيم ، ومن دون ان يدرك معناها العميق . والحال انها لا تفتقر الى مدلول عميق ، ولهذا السبب نحرص على الاشارة اليها مرة اخرى (١١) . وهذه القصص اكثرها غريب ، شاذ ،

٨ - راجع «الفن الرمزي» . م٥

٩ - اريستوفانس : كبير شعراء الاغريق الهزليين ، ترك لسع مسرحيات

كوميدية خالدة (١٥) - ٢٨٦ ق.م) . م٥

١٠ - بوبليوس اوفيدوس نازو: شاعر لاتيني، له «فن الحب» و«الامساخات»

و«الاحزان» . مات متفيا (٢) ق.م - ١٧ ب.م) . م٥

١١ - تحدث هينل عن «الامساخات» في الفن الرمزي . والامساخات هي

التحول من طبيعة الى اخرى ، ومن روح الى طبيعة، نظير ما سخط الملكة تيوبيا، من كثرة بكاها على اولادها، الى تمثال بلاش، ونظير ما سخ الفنى الجميل نرجس

الى الزهرة التي تحمل اسمه . م٥

همجي الطابع ، لا بفعل حضارة فاسدة ، بل بفعل فساد طبيعة لا تزال فظة ومتوحشة، كذلك التي تصفها لنا اغنية النيبلونجن (١٢). وهذه الامساخات اقدم عهدا ، حتى الكتاب الثالث عشر ، من القصص الهوميرية ، وتمتزج بأساطير اجنبية عن نشأة الكون وبعناصر مقتبسة من منظومة الرموز الفريجية (١٣) والمصرية والفينيقية ؛ وان تكن قد عولجت اناسيا ، فان جوهرها اللفظ والوحشي بقي كما هو . وبالمقابل فان الامساخات المتأخرة قصصها زمنيا عن حرب طروادة تعالج علسى نحو اخرق مآثر اجاكسيوس (١٤) واينيوس (١٥) ، وان تكن موضوعاتها مستقاة من ازمنة خرافية .

في مقدورنا ، بوجه عام ، ان نرى في الامساخات تقيض التصور المصري عن العالم الحيواني ونقيض العبادة المصرية

١٢ - النيبلونجن : ملحمة جرمانية كُتبت في حوالي العام ١٢٠٠ ، واسمها مأخوذ من اسم شعب من الانزام كانوا يملكون كنوزا عظيمة مخبأة في باطن الارض ، فاستولى عليها البطل الاسطوري سيففريد ومعاربوه ، وسموا بدورهم باسم النيبلونجن . «م»

١٣ - فريجيا : منطقة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، توالى على حكمها الاغريق والفرس والرومان ، الخ . «م»

١٤ - اجاكسيوس : من أبطال حرب طروادة ، امير اسابنه لونة ، فلدبح قطعان الاغريق وهو يحسبها اعداءه . ولما ادرك خطاه انتحر . استوحى سوفوكلس من قصته مأساته المعروفة باسم «اجاكسيوس حائقا» . «م»

١٥ - اينيوس : امير من طروادة ، جملة فرجيليوس بطل ملحمة «الانباذة»، حارب الاغريق ببمسالة اناء حصارهم لطروادة ، ولما سقطت المدينة هرب وهو يحمل على ظهره والده ، وحط الرحال في ايطاليا حيث تزوج لافينيا ، ابنة ملك اللاتوم ، ومن هنا نتحدث الاسطورة عن اصل طروادي للرومان . «م»

للحيوانات ، لأنها تنطوي ، اذا ما نظرنا اليها من المنظور الاخلاقي للروح ، على موقف سلبي من الطبيعة ؛ وبالفعل ، ان الحيوانات والعالم اللاعضوي تعد بمثابة تكوّن وانحطاط للانساني ؛ وان يكن المصريون قد رفعوا الالهة الطبيعية العنصرية الى مرتبة الحيوانات ، فان التشكلات الطبيعية تعد هذا على العكس ، وكما تقدم بنا القول ، امساخا يصيب الانسان عقابا على غلطة فادحة او جريمة منكرة اترفها ، وذلك على اعتبار ان الوجود في شكل حيوان او في شكل موضوع لاعضوي وجود بانس ، تعيش ، مؤلم ، منفصل عن الالهى ، لا يطبق الانسان الاستمرار فيه طويلا . ولهذا ايضا لا تمت هذه الامساخات بصلة الى الامساخ المصري ، لان هذا الاخير عبارة عن محض انتقال ، وهذا الانتقال لا يصيب الانسان تكفيرا عن غلطة ، بل هو بمثابة مكافاة ، رفع للانسان الذي يسمو ، يتحول الى حيوان ، الى مرتبة اعلى .

وبوجه الاجمال ، ليست الامساخات حلقة من اساطير شديدة التمايز وواضحة المعالم والحدود ، رغم ما يمكن ان يكون هناك من اختلاف بين المواضيع المربوطة برباط الروحية المشترك . وهاكم بعض امثلة تؤيد ما نقول .

يلعب الذئب ، عند المصريين ، دورا كبيرا ، ولدينا دليل على ذلك في ما يقدمه اوزيريس من نجدة ومساعدة فعالة لابنته حوريس في صراعه مع الاعصار ؛ كما اننا نرى اوزيريس يمثل الى جانب حوريس في عدد كبير من الجبال المصرية . والقران بين الذئب والاله الشمس قديم للغاية بوجه العموم . لكن تحول ليكاون (١١) الى ذئب في امساخات اوفيدْيوس يُصور وكأنه عقاب على التجديف بحق الالهة . فبعد ان هُزم العمالقة وتناثرت جثثهم ، سرى الدفء في عروق الارض (الامساخات ، الكتاب

الاول ، الايات ١٥٠ - ٢٤٣) بفعل دم ابنائها المسفوح ، فاحيت بدورها هذا الدم الحار ؛ وحتى لا يبقى اثر من ارومة المتوحشين خلقت سلالة من البشر . لكن سرعان ما تبين ان هذه السلالة تزدرى هي الاخرى الالهة ، وانها محبة للعنف وشرهة الى الجرائم الوحشية ، فدعا جوبيتر الالهة الى الاجتماع ليطلعهم على قراره بإفناء سلالة القتلة هذه . واطلعهم على المكائد الماكرة التي نصبها له ليكون ، هو رب الالهة وسيد الصاعقة . وكان قد قر قراره ، ازاء فساد ذلك الزمان ، على النزول من الاولمب والمجيء الى اركاديا . وروى لهم قائلا : «بعثت من الاشارات ما ينبىء بقدوم إله ، وطفق الشعب يتعبد ويصلي . لكن ليكون سخر ممن الصلوات الورعة وهتف قائلا : «سأتبين اهو بالفعل إله ام بشر ، وما تثبت صحته لن يعود موضع اخذ ورد» . واردف جوبيتر يقول : «وحاول ان يفرقني في سبات ليلي عميق ؛ فهذه وسيلته الماثورة لكشف الحقيقة . ولم يكتف بذلك ، بل حزن بسيفه عنق رهينة من بلاد المولوس (١٧) ، وغلى قسما من اعضائه نصف الميتة وشوى على النار قسمها الآخر ، وارادني ان أكلها جميعا . عندئذ لم اجد بدا من ان احرق بيته بصاعقة انتقامي . فاستولى عليه النمر ولاذ بالفرار ، ولما أدرك السهوب الصمئة راح يموي ويصرخ محاولا بلا جدوى الكلام . وانقض ، وهو يتميز غيظا ، على قطعان الماشية ، وبه ظما - مالوف عنده - الى القتل ، وروى غليله بالدم الذي سفكه . وتحولت ثيابه الى وبر ، وذراعه الى قائمتين . وصار ذئبا واحتفظ في الوقت نفسه بآثار من هيئته السابقة » .

---

١٧ - المولوس : شعب من مقاطعة ايبيريا باليونان ، شاد مملكة نوية من

(٢٠) الى ٢٥٠ ق.م. «٢»

شبيه هذه الوحشية نلفاها في قصة بروكنيا التي مسخت  
قبرة . فقد ابتلعت بروكنيا الى زوجها تيروس (الامساخات ،  
الكتاب السادس ، الايات ٤٤ - ٦٧٦) ان يسمع لها بالسفر ،  
اذا كان يريد ان يسدي اليها معروفا ، كيما تذهب لرؤية شقيقتها  
فيلوميللا ، او ان يعمل على ان تأتي هذه لزيارتها . وامثالا لهذا  
الرجاء ، امر تيروس بتجهيز السفن بسرعة ، وبمونة المجذاف  
والنراع حظ عند شاطئ البريه . ولكنه ما كاد يلح فيلوميللا  
حتى عصف به حب آثم لها . ولما ازفت ساعة الرحيل ، رجاه  
الاب ، باندبون ، ان يسهر عليها بحب ابوي ، وان يعيد اليه ،  
حالا يمكنه ذلك ، سلوة ايام شيخوخته . لكن الهمجي حبس  
الفتاة عند انتهاء الرحلة ، وتوجهت اليه هذه - وقد شحب وجهها  
واخذها الارتعاد والخوف من كل شيء - بالسؤال عن مكان  
اختها ؛ فما كان منه الا ان جعل منها بالقوة محظية له . وعلى  
مرجل غضب فيلوميللا وهددته بان تضرب صفحا عن كل خجل  
وتفضح جرمه . فاستل تيروس سيفه ، وامسك بالفتاة ، وشد  
وثاقها ، وقطع لسانها ، وانبا زوجته ماكرا ان اختها ماتت .  
فاخذ اليأس من بروكنيا كل ماخذ ، وخلعت رداءها الفاخر  
وارتدت ثياب الحداد . وشادت ضريحا فوق قبر خاور وبكت  
مدرارا على مصير اختها الذي ما كان ، مع ذلك ، كما تعتقد .  
لكن ماذا فعلت فيلوميللا ؟ لجأت الى الحيلة ، هي المرتج عليها  
والمحرومة من الكلام والصوت . فقد طرزت على قماش ابيض ،  
بخيوط ارجوانية ، خبر الجريمة وبعثت بالقماش سرا الى  
بروكنيا . اما اظلمت هذه على قصة اختها المحزنة ، لم تنبس  
ببنت شقة ، ولم تذرف عبرة واحدة ، ولم يعد لها شاغل سوى  
الانتقام . كان ذلك في عيد باخوس ؛ فقد اندفعت ، وقد ساطها  
الالم بسياطه ، الى غرفة فيلوميللا وأخرجتها منها واقتادتها معها .  
ولما آبت الى بيتها ، كانت لا تزال تتساءل عن طبيعة الانتقام الذي  
ستعده لزوجها ، وفي تلك اللحظة وقع نظرها على ابنه ايتوس

وهو بهم بدخول المنزل . وحدجته بعينين متوحشتين : الا كم يشبه اباه ! وكان ذلك كافيا بالنسبة اليها ، ونفذت ما عقدت عليه العزم من صنيع مشؤوم . قتلت الولد وقدمته في شكل طبق من الطعام للاب الذي شرب على هذا النحو من دم صلبه . وطلب ، وهو غير مشتبه في شيء ، ان يرى ابنه ، فأجابته بروكنيا عندئذ : انك تحمل في ذاتك ما تطلبه ؛ ولما تلفت فيما حوله ينظر ويبحث ، متسائلا اين يمكن ان يكون ابنه ، حملت له فيلوميلا الراس الدامية لهذا الاخير . وزرع تيروس زعقة لامتناهية اليأس ، ودفع عنه المائدة ، ووصف نفسه انه قبر ابنه ، واستل سيفه وراح يطارد بنتي باندبون . ولكن المراتين احاطتبا نفسيهما بالريش وطارتا بعيدا عنه ، الواحدة باتجاه الغابة والثانية نحو السطح ، وتحول تيروس نفسه ، وقد شفه الظما الى الانتقام وشهوة الثار ، الى طائر له على راسه عرف ومتقار شديد التنوء . وهذا الطائر يعرف باسم القنزعة .

ومن الامساخات ما ياتي ، على العكس ، نتيجة لاختفاء اقل فداحة . وعلى هذا النحو تحول فيفنوس الى بجمة ؛ ودافني ، حبيبة ابولون الاولى (الامساخات ، الكتاب الاول ، الايات ٥١ - ٤٦٧) ، الى شجرة رند ؛ وكليتيا الى زهر يعرف باسم رقيب الشمس ؛ ونرجس ، الذي هيا له زهوه بنفسه ان يحتقر الصبايا ، يصير يتأمل ذاته في المرأة ؛ وببيليس (الامساخات ، الكتاب التاسع ، الايات ٥٤ - ٦٦٤) ، التي كانت لاختيها عاشقة ، تتحول ، بعد ان صدها ، الى نبع لا يزال يحمل الى اليوم اسمها ويجري ماؤه من تحت سنديانة ظليلة .

ومن دون ان تكون بي رغبة في التيه في التفاصيل ، احرص على الاشارة هنا ، على سبيل الانتقال ، الى امساخات البيريديات اللائي كن ، على ما يذهب اليه اوفيديسوس (الامساخات ، الكتاب الخامس ، البيت ٣٠٢) ، بنات بيروس

واللائي تحدين ربات الشعر ان يتبارين وإياهن . وما يهمنا هنا هو فقط الفارق بين أناشيد البيريديات وأناشيد ربات الشعر . فاولئك تغنين (الابيات ٣١٩ - ٣٣١) بمعارك الآلهة ، فاشدن بمظمة العمالقة وخفضن من شان مآثر الخالدين . فمن اسحاق الارض رمى تيفيوس قلوب الآلهة بهلع عظيم ، فلاذوا بالفرار الى ان وصلوا ، وقد خارت قواهم ، الى ارض مصر . لكن هنالك ايضا - على ما تزويه البيريديات - لحق بهم تيفيوس ، فاختبأوا تحت اشكال مستعارة . وكان جوبيتر هو قائد قطعانهم ، على ما تقول مادحتهم ، ولهذا لا يزال آمون الليبي يمثل الى يومنا هذا بقرون ملوية ؛ وتحول الديلوسي (١٨) الى غراب ، وابسن سيميلي (١٩) الى تيس ، واخذ فيبوس (٢٠) الى هرة ، وجونون (٢١) الى بقرة بيضاء كالثلج ، كما مسخت فينوس (٢٢) سمكة ، ونبت لعطارد (٢٣) ريش ابي منجل .

اذن فالآلهة لا تتلبس الشكل الحيواني الا من قبيل الإذلال ؛ وان لم تكن غلطة او جريمة هي التي عادت عليهم بهذا التحول ، فانهم لا يمسخون انفسهم بأنفسهم الا جبنًا وخوفًا . وبالمقابل

١٨ - الديلوسي : لقب ابولون ، اذ كان اعظم معابده موجودا في جزيرة ديلوس . «م»

١٩ - سيميلي : في الميثولوجيا الاغريقية ، إلهة من افليم لرافيا ، والدة ديونيسيوس . «م»

٢٠ - فيبوس : لقب ابولون . «م»

٢١ - جونون : إلهة رومانية ، وهي هيرا عند الاغريق ، زوجة جوبيتر وإلهة الزواج . «م»

٢٢ - فينوس : إلهة الحب عند الرومان ، وهي عند الاغريق افروديت . «م»

٢٣ - عطارد : إله التجار والصوص والسافرين عند الرومان ، وابسن

جوبيتر ، وهو عند الاغريق هرمس . «م»



تنغنى كاليوب (٢٤) بمآثر كيريسيا (٢٥) وحسناتها . فتقول ان كيريسيا هي اول من فلق الارض بمحراث معقوف ، واول من استنبت الارض ثمارا ووسائل معاش اخرى ، واول من رسم القوانين ، وبالاختصار ، نحن جميعا اولاد كيريسيا . «هي من ينبغي ان يلهج لساني بمدحها : فاي قصائد استطيع ان انشد لتكون بمقامها لائقة ! ان الالهة تستاهل بلا ادنى ريب ان اتغنى بها» . وعندما تنتهي ، تبادر البيريديات الى عزو الانتصار الى انفسهن في هذه المباراة . لكن اوفيدوس يضيف قائلا (البيت ٦٧) : انهن لما حاولن ان يتكلمن وان يرفعن اياديهن وهن يصحن ويزعقن ، اكتشفن ان اظافرهن قد تحولت الى ريش ، وان اذرعهن غطاها الزغب ، ولما نظرت الواحدة منهن في وجه الاخرى ، رات شقيقتها يتناول فيها وبأخذ شكل منقار جاسيء ؛ ولما اردن ان يقرعن صدورهن ارتفعت بهن اذرعهن ، فاذا هن معلقات فسي الهواء ، وقد مسخن الى عقاقق تردد الغابات صدى نعيقهن . ولا يزلن الى اليوم ، على حد ما يقول اوفيدوس ، يحتفظن بقوقاتهن القديمة وبصوت اجش وبشهوة لا يروى لها غليل الى الكلام .

هنا ايضا يبدو التحول بمثابة عقاب ، وكما هو الحال في عدد كبير من القصص ، عقاب على التجديف بحق الالهة .

صحيح ان امساخات البشر والالهة الى حيوانات ، في عدد آخر من القصص المعروفة ، لا تأتي عاقبة لغلظة فادحة اقترفها اولئك الذين تحل بهم (فقد كانت سرسيا (٢٦) ، على سبيل المثال،

---

٢٤ - كاليوب : ربة الشمر المحمي والفصاحة . «م»

٢٥ - كيريسيا : إلهة الزراعة عند الرومان ، وتقابلها عند الاغريق

ديميتريا . «م»

٢٦ - سرسيا : ساحرة تلبس دورا كبيرا في الاوليصة . وقد اشربت ولفاق

اوليس شرابا مسحورا ، فمسخوا الى خنازير . «م»

تملك مقدرة تحويل البشر الى حيوانات) ، لكن الحالة الحيوانية تبدو عندئذٍ ، على الأقل ، بمثابة مصيبة او مذلة ولا تشرف حتى ذاك الذي قام بهذا التحويل لهدف او لغاية شخصية . فسرسيا كانت إلهة ثانوية ، مغمورة ، وكانت مقدرتها ضربا من السحر ، وقد مد عطارذ يد العون لاوليس حين تهاى هذا الاخير لتحريـر رفاقه المسحورين . وتدخل في هذا النوع ايضا المظاهر المتعددة التي اتخذها زفس حين مسخ نفسه ثورا كي يفوز بقلب اوروبا (٢٧) ، او حين تقرب من ليدا (٢٨) في شكل بجع ، او حين استمطر على دانائيه (٢٩) ، ليخصبها ، وابلا من الذهب . وقد قام بجميع هذه التحولات بهدف الفس والخداع ، لاسباب لا يمكن وصفها بالروحانية بتاتا ، وبغية تحقيق مآرب طبيعية صرف قوبلت من جونون بغيرة مشروعة . والحق ان الخيال يموضع هنا تصور الحياة العامة للطبيعة وقدرتها المخصبة ، اللتين تلعبان دورا كبيرا للغاية في اقدم الميتولوجيات عهدا ، ويعطيها شكل قصص تتحدث عن فسق كبير الالهة وتحلل اخلاقه ، مع العلم بان زفس يقترب الافعال المشار اليها ، لا بصفته إلهة ، ولا حتى في مظهر انساني، وانما بتلبسه مظهر حيوان او اي مظهر طبيعي آخر . والى هذا تنضاف ايضا التشكلات الهجينة ، الحيوانية

- 
- ٢٧ - اوروبا : في الميتولوجيا الاغريقية شقيقة قدموس ، خطفها زفس بعد ان اخذ شكل ثور وافقناها الى كريت حيث سارت والدة مينوس . «م»
- ٢٨ - ليدا : في الميتولوجيا الاغريقية ، زوجة نندار ، ملك اسبارطة الخرافي ، احبها زفس وتقدم لها في شكل بجع وانجب منها كاستور وبولوكس وميلانة وكليتمسترا . «م»
- ٢٩ - دانائيه : في الميتولوجيا الاغريقية ابنة اكريريوس ، ملك ارغوس ، ووالدة برسيوس الذي انجبته من زفس . «م»

والبشرية في آن معا ؛ ومثل هذه التشكلات نلغاها ايضا فسي  
الفن الاغريقي ، لكن الجانب الحيواني معالج فيه بوصفه شيئا  
دونيا ، غريبا عن الروح وخارجيا بالنسبة اليه . وبالمقابل كان  
التيس ، منديس ، يعبد لدى المصريين ، مثلا ، بوصفه إلهًا  
(هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ١٤٦) ، ويذهب جابلونسكي  
(كرويزر ٢٠) : علم الرموز ، الكتاب الاول ، ص ٤٧٧) الى انه كان  
يعبد كقوة طبيعية منجبة ، مجسدة للشمس ، وكان في هذه العبادة  
غلو وإسراف حتى ان النساء كن يهين أنفسهن للتيس ، على حد  
ما يذهب اليه بندار (٢١) . وعلى العكس من ذلك كان بان (٢٢)  
يجسد لدى الاغريق الرعب القدسي الذي يوحى به الآلهة  
بحضورهم ، وفي زمن لاحق لم يبق من التيس ، المجسد  
للفونات (٢٢) والسائيرات (٣٣) والبانات ، سوى القوائم ، بل ان  
صلة القربى الوحيدة بين اجملها وبين التيس لا تظهر الا فسي  
الاذنين المديبتين والقرنين الصغيرين . اما باقي الهيئة فإتساني؛  
والجانب الحيواني متقلص الى بقايا لا تكاد تذكر . وبالرغم من  
ذلك ، ما كانت الفونات تعتبر لدى الاغريق آلهة من الطراز الاول

- 
- ٣٠ - فريدريك كرويزر : فيلسوف الماني (١٧٧١ - ١٨٥٨) ، له دراسات  
في الميتولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي  
يستشهد به هينل هو الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم . «م»  
٣١ - بندار : شاعر غنائي هيرقي ، طرق جميع انواع الفنائية ولم يصلنا  
الا القليل من شعره (٥١٨ - ٤٢٨ ق.م) . «م»  
٣٢ - بان : في الميتولوجيا الاغريقية إله رعاة اركاديا ، ولد بساني تيس  
ووبره وقرنيه ؛ ثم جعل منه الرواقيون رمزا للكل الاكبر وللحياة الكونية . «م»  
٣٣ - الفونات ، وواحدها فونوس : إله ربغي عند الرومان . «م»  
٣٤ - السائيرات ، وواحدها سائير او سائروس : آلهة ثانوية ، كانت  
تصاحب باخوس ، وتمثل على شكل تيس ، وترمز الى الفجر والجون . «م»

وقوى روحية ، بل كانت تعد آلهة شهوانية، وشهوانيتها مفرطة .  
وتمثل أحيانا بتعبير أكثر عمقا ، نظير فونوس ميونيخ الجميل  
الذي يحتضن بين ذراعيه باخوس ويرنو اليه بابتسامة ملؤها  
الحب والحنان . وما هذا الفونوس بوالد باخوس ، وانما الوصي  
عليه فقط ، فهو الذي رباه وسهر على تنشئته ، وقد جعله  
الفنان يعبر ، ازاء براءة الطفل ، عن نفس الشعور الذي رقى به  
الفن الروماني ، بوصفه شعورا والدنيا خامر مريم العذراء حيال  
يسوع المسيح ، الى مستوى روحي بالغ السمو . بيد ان هذا  
الحب ، المترع بالحنان ، لا يسم بميسمه بعد لدى الاغريق سوى  
الآلهة الثانوية المتمثلة بالفونات ، لانهم كانوا يرون في هذا الحب  
عاطفة طبيعية ، بدائية ، مميزة للعالم الحيواني .

ينبغي ايضا ان نصنف في عداد التشكلات الهجينة  
السنثورات (٢٥) التي يحتل لديها الجانب الطبيعي ، جانب  
الشهوانية والنهم والطمع، مكانة الصدارة ويدفع بالجانب الروحي  
الى المؤخرة . بيد ان شيرون (٢٦) محبو بطبيعة انبل ، وقد  
ذاع صيته كطبيب حاذق وكمرّب لآخيل ، لكن لقب مربّي الاطفال  
هذا لا يحتل مكانه في المضمار الالهي ، بل مرده الى المهارة  
والحكمة البشريتين .

هكذا يكون تمثيل الشكل الحيواني في الفن الكلاسيكي قد  
تعدّل من جميع المناحي ، فما عاد يفيد الا في تظهير ما هو قبيح،  
شرير ، تافه ، طبيعي وغير روحي ، بينما كان الشكل الحيواني

---

٢٥ - السنثورات ، وواحدها السنور ، وباللفظ اليوناني فنطورس : كائن  
خرافي ، نصفه انسان ونصفه حصان ، كان يمشي ، حسبما جاء في الاساطير ،  
في ساليا . . . «م»

٢٦ - شيرون : سنثور عهد اليه بتربية آخيل . «م»

يستخدم من ذي قبل في التعبير عن قيم ايجابية ومطلقة .

## - ٢ -

### الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة

يتسم الطور الثاني من اطوار هذا الانخفاض في قيمة الحيوانية - وهو ارتقى من سابقه - بما يلي : فالآلهة الفن الكلاسيكي الحقيقية ، الواعية لفرديتها ، المرتكزة الى ذاتها والمحبة بمقدرة روحية ، تتمثل من الان فصاعدا بوصفها قوة روحية ، تتمتع بملكة المعرفة والارادة . والشكل الانساني الذي تتلقاه في هذا الطور لا يعود محض نتيجة للخيال ، مطبقة خارجيا على المضمون ، بل هو ينبع من المدلول ، من المضمون ، من الداخلية الحميمة . لكن لا بد ، بصورة عامة ، من تصور الالهي في شكل وحدة بين الطبيعي والروحي ؛ فكلاهما يؤلف جزءا من المطلق ، ووحده الفارق بين الكيفيات التي يمثل بها هذا التساوق والتآلف هو الذي يعين التسلسل الهرمي لاشكال الفن والاديان . والله ، بحسب التصور المسيحي ، هو فاطر الكون وسيده ؛ وهو على كل حال لا يتصور على صلة بمباشرة الوجود ، لانه ليس الله حقا الا بفعل ابلوته الى ذاته ، يفعل كينونته - في - ذاته - كينونته - ل - ذاته كينونة مطلقة وروحية : ووحده الروح الانساني المتناهي يصطدم في الطبيعة بحاجز ويحد لا سبيل امامه الى التغلب عليه وتجاوزه ، كيما يتسامى الى اللاتناهي ، الا بتصوره الطبيعة نظريا ، بالفكر ، وإلا بتحقيقه في الممارسة التساوق والتآلف بين الفكرة الروحية والعقل والخير والطبيعة .

والحال ان هذا النشاط اللامتناهي ان هو الا الله الذي يمارس سلطانه على الطبيعة ، مع كل ما يتضمنه هذا النشاط من معرفة وارادة . وفي اديان الفن الرمزي يحصر المعنى كانت وحدة الداخلية والمثالية ، من جهة ، والطبيعة ، من الجهة الاخرى ، نتيجة لتقريب مباشر ، وكان التعيين الرئيسي لهذا التقريب ، سواء افيما يتعلق بشكله ام بمضمونه ، هو الطبيعي . على هذا النحو كانت الشمس والنيل والبحر والارض وسيرورة التناسل والموت الطبيعية وتناوب ظاهرات الحياة الطبيعية وتعاقبها بوجه عام تعتبر بمثابة مواضيع ، سيرورات ، ظاهرات ذات طابع الهي . غير ان الفن الرمزي شخص القوى الطبيعية ، وبحكم هذا التشخيص دخلت في تعارض مع الطبيعي . وبالفعل ، ان كان من الضروري ، كما يقتضي ذلك الفن الكلاسيكي ، ان تكون الالهة ، بالتساوق مع الطبيعة ، فرديات روحية ، فان التشخيص المحض لا يكون كافيا لذلك . وآية ذلك ان التشخيص ، اذا كان محض تشخيص لقوة ونشاط طبيعيين ، عامين مطلق العمومية ، يبقى شكليا في الجوهر والاساس ، فلا يطل المضمون ولا يبرز للعبان ماهيته الروحية وفرديته . لهذا نجد في الفن الكلاسيكي انحطاطا لا للحيوانية فحسب ، بل كذلك للقوى الطبيعية بوجه عام ، لصالح القوى الروحية . لكن التعيين الرئيسي لا يعود في هذه الحال هو التشخيص ، وانما الذاتية . بيد ان آلهة الفن الكلاسيكي لا يمكن ، من جهة اخرى ، ان تكف عن كونها قوى طبيعية ، وذلك بالنظر الى عجز هذا الفن عن تمثيل الله باعتباره روحية حرة ومطلقة . والطبيعة لا تمثل جملة من اشياء مخلوقة وتابعة لخالق فاطر يهيمن عليها في وحدته وعزلته ، الا في فن الجليل الذي يتصور الله في شكل جوهر واحد اوجد ذي سلطان مجرد وفكروي ، او في المسيحية التي ترى في الله روحا عينية تتمتع بحرية تامة في اطار وجود روحي ومرجعية شخصية الى

الذات . وهاتان الكيفيتان في تصور الألوهية غريبتان عن الفن الكلاسيكي . فإله لم يصبح بعد سيد الطبيعة ، لانه لا يملك بعد ، في مضمونه وشكله ، الروحية المطلقة ؛ كما انه لم يعد سيّد الطبيعة ، لان العلاقات بين الطبيعة المؤلّثة وبين الفردية البشرية قد تجردت من طابعها الجايل لتلبس طابع الجمال الذي ينلقى فيه المظهران كلاهما ، العام والفردى ، الروحى والطبيعى ، ما هو واجب الاداء لهما ، ويحتلان مكانة متساوية في التمثيل الفنى . وعليه ، يستمر إله الفن الكلاسيكى في الوجود كقوة طبيعية ، لا بمعنى القوة الكونية المبنوثة في كل مكان والمتظاهرة من خلال جميع الاشياء المخلوقة ، بل بمعنى انها نشاط محدد ، معين ، محدود ، تمارسه الشمس او البحر ، النخ ، وبالاختصار ، في شكل قوى خاصة تتظاهر كفرديات روحية ، وتتالف ماهيتها بالذات من هذه الفردية الروحية .

ونظرا الى ان المثال الكلاسيكى لا يتشكل ولا يتكون الا بنتيجة الالفاء التدريجى لما هو سلبى في الشكل الذى يتم به تظهـير الروح ، فان هذا التبدىل ، وهذا التحوير للجانب اللفظ ، البشع ، الوحشى ، الشاذ ، الطبيعى والفرائبى الصرف الذى كان يميز التمثلات الدينية ويهيمن على التصورات الفنية القديمة ، يقدوان الشغل الشاغل والمهمة الاولى للميتولوجيا الاغريقية ويكونان بمثابة منطلق لاكتشاف مدلولات جديدة .

قبل ان ادخل في تفاصيل النقاط الرئيسية التى عدتها ، اود التنويه بان الدراسة التاريخية للتمثلات المتنوعة والمتعددة الاشكال للميتولوجيا الاغريقية ليست من شأننا . فما يعنينا هنا هي المراحل الاساسية في التحويل الذى تحدثنا عنه ، وذلك بالنظر الى الدور الهام الذى لعبته هذه المراحل في تكوين الفن الكلاسيكى ومضمونه ؛ اما الاساطير والقصص والخرافات التى لا تقع تحت عد ، واما كل ما له صلة بالاماكن ، واما الرموز التى

نظل نلتقيها في التمثلات الدينية والفنية الجديدة ، ولكن التي لا تتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الرئيسي الذي يعنيننا هنا ، فيكون من اللزام علينا ان ندعها جانبا او الا ننتشهد الا بين الحين والآخر بهذا التفصيل او ذاك من تفاصيلها . وبالأجمال ، نستطيع ان نشبه الطريق الذي سيكون علينا ان نجتازه لنصل الى هدفنا بالطريق الذي سلكه تاريخ النحت . فالنحت ، الذي يعطي الآلهة تمثيلا قديما فلادراك حسي اذ يمزو اليها شكلا محددا ، يؤلف المركز الحقيقي للفن الكلاسيكي ؛ وهو اذ يمثل الآلهة في موضوعيتها الهادئة المرين عليها الصفو ، يجد في الشعر مجرد تنمة له وتكملة عندما يصف هذا الشعر الآلهة والبشر او عندما يضعنا في حضرة العالم الالهي والبشري في نشاطه وحركيته . وكما بدا النحت بتحويل كتلة الحجر او الخشب العادمة الشكل والساقطة من السماء (دما ان حال الإلهة الكبرى بسينوس التي نقلها الرومان من آسيا الصغرى الى روما في موكب بالغ الحفوة) الى هيئة بشرية وقوام بشري ، يتوجب علينا ، نحن ايضا ، ان نبدا بالقوى الطبيعية التي لا تزال على فجاجتها وعدمية شكلها ، وان نشير فقط الى درجات تطورها وارتقاها نحو الروحية الفردية ودرجات تكثيها في اشكال ثابتة .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، ان نميز ثلاث نقاط باعتبارها اهم النقاط اطلاقا .

فما ينبغي ، في المقام الاول ، ان يسترعي انتباهنا هو الوحي الذي تفصح الآلهة بواسطته عن علمها ومشيتها على نحو عادم الشكل وبوسائل طبيعية .

وازام علينا ، ثانيا ، ان نولي اهتمامنا بالقوى الطبيعية العامة ، نظير تجريدات القانون ، الخ ، التي هي الاصل الذي تحدت منه الفرديات الالهية الروحية حقا والتي كانت بمثابة الشرط اللازم لظهور هذه الفرديات ونشاطها : الآلهة القديمة ، المتمايزة عن الجديدة .



ثالثاً؛ وأخيراً ، يتجلى التقدم الضروري نحو المثال في واقع ان تشخيصات الظاهرات الطبيعية وتشخيصات التجريدات الروحية - هذه التشخيصات التي تكون سطحية في بادئ الامر - تكافح وتنبذ على اعتبار انها ذات طبيعة تابعة وطابع سلبي ؛ ويكون من نتيجة هذا التدهور في القيمة بروز الفردية الروحية المستقلة وتسمها ، في شكلها ومسلكتها البشريين ، مكانة الصدارة . وهذا التحول ، الذي يؤلف مركز النحت الكلاسيكي ومنطلق تطوره ، وجد في الميتولوجيا الاغريقية تعبيره الساذج والاحادي المعنى في آن معا في قصة الصراع بين الالهة القديمة والجديدة ، في قصة هزيمة المردة والانتصار الذي احرزته الالهة الجديدة ، وعلى رأسها زفس .

## ١ - الوحي

فيما يتعلق اولا بالوحي ، لا يتسع لنا المجال هنا للافاضة في الحديث عنه ؛ والنقطة الاساسية التي من المهم التشديد عليها هي ان شعائر العبادة لا تؤدي في الفن الكلاسيكي للظواهر الطبيعية بما هي كذلك ، نظير ما كان يفعل المجوس ، على سبيل المثال ، حين كانوا يتعبدون للنار ويعدون المصادر التي ينبع منها النفط مقدسة ، او كما كان يفعل المصريون الذين كانت الالهة عندهم الفاذا خرساء ، غامضة ، لا يفك لها سر ، وانما الالهة ، التي ملؤها المعرفة والارادة ، هي بذاتها التي تكشف للبشر عن حكمتها بواسطة ظاهرات الطبيعة . هكذا اجاب وسيط الوحي في دودونا (٢٧) الهيلينيين القدامى (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ،

---

٢٧ - دودونا : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد لزفس قرب =

٥٢) عندما سألوه عما اذا كان يجوز لهم ان يقبلوا اسماء الالهة الآتية من لدى البرابرة، بقوله : استعملوها .

والعلامن التي كانت الالهة تتجلى بواسطتها للبشر كانت في غالب الاحيان في منتهى البساطة : ففي دودونا كانت العلامة هسيس اوراق شجرة السندبانة المقدسة ، وخريبر النبع ، والصوت الذي يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح . وفي ديلوس (٢٨) كان هسيس شجر الغار والاصوات التي تصدر عن المنصب البرونزي بفعل الريح من العلامن الحاسمة . وعلاوة على هذه الاصوات الطبيعية والمباشرة ، فان الانسان ذاته يفقد وسيط الوحي ، وذلك عندما يفارق حالة التفكير اليقظ التي لا يخضع فيها الا للثقة فهمه وعقله ليستغرق في حلة من المييج والالهام يمتزج فيها بالطبيعة ؛ هكذا كان فيتون دلفي (٢٩) ، اذا ما انملته الابخرة ، ينطق بأمور القيب ، كما كان طارح الاسئلة على وسيط الوحي في كهف تروفونبوس (٣٠) تتراءى له رؤى ما كان عليه الا ان يؤولها حتى يحصل على الجواب .

لكن ثمة شيئا آخر ايضا في العلامات الخارجية . ففي الوحي

---

= غابة من السندبان ، وكان هسيس اشجار هذه الغابة يؤؤل على انه صوت الاله . «م»

٢٨ - ديلوس : جزيرة في اليونان كان فيها اكبر معابد ابولون . وكان وسيط وحيه لمبانا يبرف باسم فيتون جمل مقامه في منصب من البرونز ذي ثلاث قوائم . «م»

٢٩ - دلفي : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد مشهور لابولسون الذي كان الثمان الخرافي لفيتون وسيط وحيه . «م»

٣٠ - تروفونبوس : في الميتولوجيا الانترقية ، بطل كان له وسيط وحي في باطن الارض . «م»

يتبدى الإله بالفعل بوصفه ذلك الذي يعرف ، ولهذا كان أشهر وسطاء الوحي مكرسا لآبولون ، إله المعرفة ؛ لكن الشكل الذي يفصح به عن ارادته يظل مبهما ، فهو عبارة عن صوت ، او اجتماع اصوات والفاظ متنافرة ، لا يربط بينها اي رابط ضروري . وفي هذا الشكل المبهم واللامحدد يتبدى المضمون الروحي غامضا بدوره ، وبحاجة الى تاويل وتفسير .

لكن هذا التفسير ، الذي يتبدى للوعي في مظهر مصبوع بالروحانية بالرغم من الشكل الطبيعي الذي به يتم الوحي الالهي ، يظل غامضا ومزدوج المعنى . وبالفعل ، وبالنظر الى ان الإله هو ، بعلمه وارادته ، كلية عينية ، فان نصائحه واوامره ، النسبي يكشف عنها وسيط الوحي ، لا بد ان يكون لها الطابع عينه . لكن الكللي ليس احادي الجانب ومجردا ، بل يتضمن على العكس ، من حيث هو عيني ، كلا المعنيين الممكنين . فالإنسان ، الذي هو ، في حضرة الاله الذي يعرف ، ذلك الذي لا يعرف ، يقبل الوحي من دون ان يدري ما يعنيه ، اي ان الكلية العينية لهذا الوحي لا تنطوي بالنسبة اليه على اي بداهة ، بحيث انه لا يستطيع ان يحزم امره على العمل الا اذا امتثل لاحد المعنيين اللذين ينطوي عليهما كلام الاله ، دون المعنى الآخر . لكنه ما ان يعمل وما ان يقدو فعله ، بنتيجة ذلك ، فعله حقا ، اي فعلا يتحمل تبعته ومسؤوليته ، حتى يجد نفسه مسرحا لصراع : اذ ينتصب امامه المعنى الثاني للوحي ، وهو بدوره معنى مضمحل ؛ وعندئذ يخامرهم ازاء العمل الذي عمله شعور بأنه ليس هو الذي عمله واراده ، بل الالهة . وعلى العكس من ذلك ، وبالنظر الى ان الالهة هي بمثابة قوى متعينة ، فان وحيها ، اذا ما كان يتحلى هو الآخر بهذا الطابع من الوضوح ، نظير الامر الذي أصدره آبولون على سبيل المثال ليبحث اورستس على الانتقام ، يتسبب بدوره في نشوب صراع ، بنتيجة ذلك الوضوح بالذات . وبالنظر الى ان الشكل

الذي تتلبسه في الوحي معرفة الاله بيوطن الامور هو شكـل الكلمة في خارجيتها اللامحددة ، او داخليتها المجردة ، وبالنظر الى ان المضمون ينطوي من جانبه ، وبحكم ازدواجية معناه ، على امكانية صراع ، فان الشعر ، والشعر المسرحي بوجه خاص - وليس النحت - هو الذي يفسح في الفن الكلاسيكي مكانا وسيما للوحي . ولكن لن بقي الفن الكلاسيكي هو الميدان الاثري للوحي ، فذلك لان الفردية الانسانية لما ترقى بعد الى اعلى درجات الداخلية ، اي الى الدرجة التي تستمد فيها الذات من ذاتها عناصر قراراتها ودوافع اعمالها . وما نسميه نحن بتبكييت الضمير او رضى الضمير ما كان معروفا بعد في العصر الذي ندرسه . صحيح ان الاغريقي يتصرف في كثير من الاحيان مدفوعا بسوط أهوائه ، الصالحة او الطالحة ، لكن الحماسة الحققة التي يفترض فيها انها تدب في اوصاله والتي تدفعه الى العمل انما تاتي من الالهة التي يسبغ مضمونها وقوتها على هذه الحماسة شموليتها ؛ ولذا ، عندما لا تساور الابطال هذه الحماسة بصورة مباشرة يتوجهون بطلب النصيحة الى وسطاء الوحي ، وهذا ان لم تبادر الالهة من تلقاء نفسها الى التجلي لهم لتصدر اليهم اوامرها مباشرة .

## ب - ما يميز الالهة الجديدة عن القديمة

اذا كان المضمون ، في الوحي ، يأتي من الالهة التي تعترف وتريد ، بينما يبقى شكل تظاهرها خارجيا وطبيعيا بصورة مجردة ، فان الطبيعي ، من جانبه ، بقواه العامة وتظاهراتها الفعالة ، يكون هو المضمون الذي منه ستنشق الفردية المستقلة ، وهذا ما يتحقق بادىء الامر بفضل تشخيص شكلي وسلطي . ويؤلف الموقف

السَّلْبِي من هذه القوى الطبيعية المحضة ، والتناقض والصراع الذي تخرج منه هذه القوى مهزومة ، واحدة من اهم مزايا الفن الكلاسيكي ، وهذا بالتحديد ما يوجب علينا التعمق في دراسة هذه الميزة .

اول ما سنلفت النظر اليه هو ان ما يواجهنا هنا ليس إلها مجردا من كل طابع حسي ، كما في التصور الجليل للعالم او حتى كما في الهند ، بل نحن امام تصور يضع في بداية الاشياء آلهة طبيعية ، او بتعبير ادق قوى الطبيعة العامة ، نظير خاوس (٤١) وترتاروس (٤٢) وابربوس (٤٣) ، وعالم هذه القوى مظلم ، ومركزه باطن الارض ؛ ثم يليها اورانوس (٤٤) وغايا (٤٥) وابروس (٤٦) المارد وكرونوس (٤٧) ، الخ . ومن هذه تتحدر لاحقا قوى اكثر تحدا ، مثل هيليوس (٤٨) واوفيانوس (٤٩) ، الخ ، وهذه القوى تغدو بدورها الاساس الطبيعي للآلهة اللاحقة ، المفردة روحيا . على هذا النحو ترى النور ، بابتكار من الخيال وبتجسيد من الفن ، اسطورة عن نشأة الآلهة واخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الاولى لا تزال ذات طابع لامتحدد او اتساع لامتناه بالنسبة الى

- 
- ٤١ - خاوس : Chaos : السديم الاول ، العالم قبل خلقه . «م»  
٤٢ - ترتاروس : حضيض العالم السفلي في الميثولوجيا الاغريقية . «م»  
٤٢ - ابربوس : في الميثولوجيا الاغريقية إله البراكين . «م»  
٤٤ - اورانوس : في الميثولوجيا الاغريقية ، السماء . «م»  
٤٥ - غايا : إلهة الارض لدى الاغريق ، زوجة اورانوس . «م»  
٤٦ - ابروس : إله الحب . «م»  
٤٧ - كرونوس : إله الزمن عند الاغريق . «م»  
٤٨ - هيليوس : إله الشمس والنور . «م»  
٤٩ - اوفيانوس : إله البحار . «م»

الحدس من جهة اولى ، ومشتعلة من الجهة الثانية على الكثير من العناصر الرمزية .

اما الفوارق الاكثر تحديدا التي تقوم بين هذه القوى الماردة ، فترتد الى الفوارق التالية :

انها ، اولا ، قوى ارضية وكوكبية ، بلا مضمون روحي او اخلاقي ، وبالتالي غير منضبطة وغير مروضة ، من سلالسة متوحشة ، هائلة وشائنة الشكل على منوال الالهة التي انجبها الخيال الهندوسي . وتخضع هذه القوى ، مع سائر غرائب الطبيعة ، وعلى سبيل المثال فروندي (٥٠) وستيروب (٥١) وذوات المنة يد كروتوس (٥٢) وبرياروس (٥٣) وجيجس (٥٤) والعمالقة ، الخ ، تخضع اولا لسلطان اورانوس ، ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل بالبداية الزمن وبلتهم اولاده جميعا ، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه . ولا تخلو هذه الاساطير من معنى رمزي ، لان الحياة في الطبيعة تخضع بالفعل للزمن ولا تنتج سوى اشياء هالكة ، تماما كما ان الشعب ، الذي لا يزال قوما او قبيلة ولا يملك دولة تنشد اهدافا معينة ، يرضخ فسي حقبته ما قبل التاريخية لتصرم الزمن الذي لا يميزه اي فعل او حدث تاريخي . والحق ان الشريعة والاخلاقية والدولة هي وحدها

---

٥٠ - فروندي : الرعد . «م»

٥١ - ستيروب : القوة والصلابة . «م»

٥٢ - كروتوس : الضوضاء . «م»

٥٣ - برياروس : عملاق كان له خمسون راسا ومئة ذراع . ابن السماء

والارض . «م»

٥٤ - جيجس : ملك ليديا (٦٨٧ - ٦٥٢ ق.م) . وفي الميثولوجيا انه كان

يملك خالما يجعله ، كلما مسه ، لامنظورا . «م»

المتصفة بالثبات ، وهي وحدها التي تنطوي على عناصر تتمتع بصفة الديمومة ، رغم تعاقب الاجيال ، تماما كما ان ربة الفن تضي صفة الدوام والاستمرار على كل ما هو هالك ومحكوم عليه بالاضمحلال مع الزمن بحكم انتمائه الى الحياة الطبيعية والسى النشاط الواقعي .

بيد ان هذه المجموعة من الالهة القديمة تضم لا قوى الطبيعة فحسب ، بل كذلك القوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم بها . وبالفح الأهمية هو التحول الذي بطرا على المعادن بفعل قوى الطبيعة التي هي بدورها عنصرية : الهواء والماء والنار . وما الكوربانت والتلشين - وهي عفاريت نافعة وضارة معا - والباتاك والبغماوس والاقزام - وجميعهم من القاصرين الاذكياء والقصاصار ذوي الكروش - الا بعض من تلك القوى الداخلة في صراع وعراك مع العناصر بغية تكييفها مع الغايات الانسانية .

لكن اسطورة بروميشيوس (٥٥) هي التي تسجل اهم نقلة من طور الالهة القديمة الى طور الالهة الجديدة . فبروميشيوس هو مارد من طبيعة خاصة ، وقصته تستاهل ان نوليها اهتماما خاصا ايضا . ففي بادئ الامر يبدو ، مع شقيقه ابيميشيوس ، منضويا تحت لواء الالهة الجديدة ؛ ثم يظهر بعد ذلك بصفته محسنا لبني البشر الذين لا ياعبون ، على كل حال ، اي دور في العلاقات بين

---

٥٥ - بروميشيوس : في الميتولوجيا الاغريقية واحد من المردة ، اي من ابناء اورانوس وغايا الذين نردوا على الالهة وحاولوا ارتقاء السماء بوزمهم جبلا فوق جبل لولا ان زفس صمغهم . وبروميشيوس ، إله النار ، هو ابن المارد جابتيوس وشقيق اطلس . وبعده الميتولوجيا الاغريقية اول مؤسس للحضارة الانسانية . فقد جبل الانسان من طمي الارض وسرق نار السماء لينفخ فيه الحياة . فمافيه زفس بأن قبيده الى جبل الفففس حيث كان نسر هائل ياكل من كبده . وقد حرره هرافليس . ٥٦

الالهة الجديدة والمردة ؛ فهو يحمل للبشر النار ، ومع النار امكانية تلبية حاجاتهم وتطوير فنونهم التقنية التي تكون قد تجردت ، على كل حال ، من كل طابع طبيعي ، وما عادت تمت بالتالي بصلة ظاهرة الى الصفة المارديّة . وقد عاقب زفس بروميثيوس على فعلته ، وطال الامل بهذا العقاب الى ان حرره هرقل في النهاية من مصابه . وللوهلة الاولى لا نجد في هذه الوقائع جميعا شيئا من الصفة المارديّة ؛ بل يسعنا ، على العكس ، ان نأخذ على هذه القصة تهافتها على اعتبار ان بروميثيوس محدود في قوته من المردة رغم انه ، نظير كريسيسيا ، محسن الى البشرية . ولكن لو دققنا النظر في القصة وتمعنا فيها عن كذب ، لوجدناها ابعد ما تكون عن التهافت . ولعل بعض المقاطع من افلاطون قيمية هنا بأن تزودنا بتفسير كافٍ . ونخص بالذكر ، مثلا ، الاسطورة التي يروي فيها الضيف لسقراط الفتى ان الناس في عهد كرونوس ولدوا من الارض وان الإله سهر على كل شيء ، ولكن حدثت في زمن لاحق حركة بالاتجاه المعاكس ، فتركت الارض وشأنها ، فارتدت الحيوانات الى الحالة الوحشية ويات البشر بلا مساعدة ولا معونة بعد ان كان القوت وكل ما هم بحاجة اليه قد توفر لهم ؛ وعندئذ ، على ما يروي الراوي (السياسي ، الكتاب الثاني ، القسم الثاني ، ص ٢٨٣) حمل بروميثيوس النار الى بني البشر ، بينما حمل هيفائستوس (٥٦) واثينا (٥٧) لهم التقنيات . التمييز اذن واضح هنا بين النار ، التي لم يحمل بروميثيوس سواها للبشر ،

- 
- ٥٦ - هيفائستوس : إله النار والمصاهر عند الاغريق ، وهو الذي كلفه زفس بان يقيد بروميثيوس بالحديد الى جبل القفقاس . «م»
- ٥٧ - اثينا : إلهة الفكر والفنون والعلوم والصناعة عند الاغريق ، ابنة زفس ، اعطت اسمها لعاصمة اليونان ، وهي عند الرومان مينرنا . «م»



وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وتطوير  
المعادن. وبوسعنا ان نجد عرضا اكثر تفصيلا لاسطورة بروميشيوس  
في بروتاغوراس (٥٨) افلاطون (الكتاب الاول ، القسم الاول ،  
ص ١٧٠ - ١٧٤) ، وقد جاء فيه انه في سحيق الازمان كان يوجد  
كثرة من الالهة . بينما لم يكن ثمة وجود لسلالات فانية . لكن حين  
تقرر ظهور هذه السلالات ، جبلتها الالهة في باطن الارض من مزيج  
من التراب والنار ومما يجمع التراب الى النار . ولما قررت الالهة  
بعد ذلك ان تظهرها للنور ، كلفت بروميشيوس وايميشيوس بأن  
يوزعا القوى فيما بينها ، بحسب ما يوائم كل سلالة منها . بيد  
ان ايميشيوس رجا بروميشيوس ان يدعه يقوم وحده بهذا التوزيع ،  
وقال له : بعد ان انتهي من عملي تعيد انت النظر فيه . لكن  
ايميشيوس ، من سوء تدبيره ، ركز كل القوى في الحيوانات ،  
فما بقي شيء للبشر ؛ ولما شرع بروميشيوس بالمراجعة لاحظ ان  
سائر المخلوقات الحية قد زودت ، بكل حكمة ، بكل ما هو  
ضروري لها ، خلا الانسان الذي بقي عاريا ، بلا حماية ، بلا  
دفاع ، بلا اسلحة . وكان اليوم ، المحدد سلفا ، لخروج الانسان  
من باطن الارض الى النور، قد جاء اخيرا . وخطرت لبروميشيوس،  
المتحير في السبيل الواجب سلوكه لمساعدة البشر ، فكرة وضع  
علم هيفانستوس واثينا في خدمة الانسان بواسطة النار (اذ ان  
هذا العلم لا جدوى منه وغير قابل للاستعمال بدون النار) ؛  
وهكذا وهب البشر النار . واكتسب الانسان على هذا النحو  
الحكمة اللازمة للحياة ، ولكن ليس الحكمة السياسية ، فهذه  
كانت لا تزال في حوزة زفس وحده ؛ والحال ان دخول مقام زفس  
المحاط بحرس اشداء قد حرم على بروميشيوس . لكنه استطاع

---

٥٨ - بروتاغوراس : محاوراة افلاطون كتبها حوالي ٣٨٥ ق.م. ولهجم فيها  
على السفسطائيين بعدد هذه المسألة : «هل يمكن تعليم الفضيلة ؟» . «م»

ان يدلف خلصة الى المقام المشترك الذي كان هيفانستوس واثينا يزاولان فيه فنونهما ، وسرق علم النار من هيفانستوس وعلّم النسيج من اثينا ووهبهما للبشر . وعلى هذا النحو اتاح للبشر امكانية تلبية حاجاتهم الحيوية ، لكنه تعرض هو نفسه في وقت لاحق ، بسبب ابيميثيوس ، للقصاص المدد للصوص . وفي مقطع يعقب مباشرة المقطع الذي لخصناه ، يروي افلاطون ان الانسان ظل يفتقر ، لصيانة بقاءه ، الى فن محاربة الحيوانات ، وهو واحد من فنون السياسة ؛ وما عثم البشر ان تجمعوا في المدن ، ولكن بما ان المدن كانت لا تزال تفتقر الى التنظيم السياسي ، فقد قاتلوا بعضهم بعضا وتفرقوا من جديد ، فما وجد زفس بدا من ان يرسل اليهم ، بوساطة هرمس (٥٩) ، الحياء والعدل .

ان الفارق واضح جلي في هذه المقاطع بين الاهداف الحياتية، التي لها صلة بالرفاه المادي وتلبية الحاجات المباشرة ، وبين التنظيم السياسي الذي يرمي الى تحقيق غايات روحية تتصل بالاخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحياة الجماعية . والحال ان ما علمه بروميثيوس للبشر ليس الاخلاق والحقوق ، وانما فقط الحيلة التي تمكنهم من السيطرة على اشياء الطبيعة ومن اتخاذها وسائل للتلبية الانسانية . فالنار وفن استخدامها، وكذلك فن النسيج ، لا تمت بحد ذاتها الى الاخلاق ، بل كل شأنها ان تخدم الانانية والمنفعة الخاصة ، من دون ان يكون لها اي ارتباط بالجانب الشمولي من الوجود الانساني والحياة العامة . وما دام بروميثيوس لم يلقن البشر اشياء ذات طابع اخلاقي وروحي ، فمن الضروري ادراجه ، لا في عداد الالهة الجديدة ،

---

٥٩ - هرمس : ابن زفس ومابا ، وعند الرومان مطارد ، إله الفساحة  
والنجارة والصوص ، ورسول الالهة . «م»

بل في عداد المردة . وسحيح ان هيفانستوس خبير في معالجة النار وفي الفنون التي تتصل بها ، ومن الممكن لهذا السبب تصنيفه في عداد الالهة الجديدة ، لكن زفس رماه من اعالي الاولب فصار اعرج . كذلك ليس عبثا ان تكون كيريسيا ، التي احسنت الى البشر نظير ما فعل بروميشيوس ، قد رفعت الى مصاف الالهة الجديدة . فكيريسيا علمتهم الزراعة ، وعلمتهم معها الملكية والزواج والاخلاق والقانون .

وثمة مجموعة ثالثة من الالهة القديمة تضم الهة قريبة الصلة بما هو فكري ، كلي ، روحي ، خلافا للمجموعة الاولى التي كانت تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة او بمكرها وحيلها ، وخلافا ايضا للمجموعة الثانية التي كانت تضم القوى المسيطرة على العناصر الطبيعية الموضوعة في خدمة الحاجات الانسانية . بيد ان ما تفتقر اليه قوى المجموعة الثالثة او آلهتها هي الفردية الروحية ، بشكلها وظاهرها المطابقين ، مما يحكم عليها بأن تكون قريبة الصلة ، عبر نشاطها ، بالطبيعة ، وبما هو جوهرى وضرورى في الطبيعة . وسنشير ، على سبيل الامثلة ، الى التميزيس (١٠) والديكس (١١) والاربنيات (١٢) والاومينيديات (١٣) . ولكن حتى على هذا الصعيد تطالعنا تعيّنات ذات صلة بالحق والمدالة . لكن هذا الحق ، بدل ان يتم تصويره وتمثيله على انه يؤلف الجانب الروحي والجوهرى من الاخلاقية ،

---

٦٠ - نيمزيس : إلهة الانتقام والمدالة عند الاغريق . «م»

٦١ - الديكس : إلهة الحكم والامر عند الاغريق . «م»

٦٢ - الاربنيات : من إلهات الانتقام عند الاغريق . «م»

٦٣ - الاومينيديات : اسم آخر للاربنيات ، وقد اطلق عليهن لا طلردن

ايرستس بعد قتله امه ، فدخلت اثينا وانقلده من غضب إلهات الانتقام بأن

اسست لمن عبادة ، فصرن يعرفن بالاومينيديات . «م»

يبقى في حالة التجريد البالغ العمومية او لا يشكل سوى الحق الغامض لحالة الطبيعة وسط شروط روحية ، نظير حب الدم وحقه على سبيل المثال ، هذا الحق الذي ليس من نتاج الروح الواعي بوضوح لحريته ، ولا يأخذ بالتالي شكل حق تنظمه القوانين ، بل يكون على العكس مناقضا له نظير حق الثأر والانتقام الذي لا يشفى له غليل .

اما غير ذلك من التفاصيل ، فلن اذكر الا بعضها . فنيميزيس ، على سبيل المثال ، هي القوة التي تخفض ما هو مرتفع ، وتدرج من اعاليهم اولئك الذين ينعمون بفيض من السعادة ، كيما تتحقق المساواة من جديد . لكن الحق في المساواة حق مجرد وخارجي محض ؛ وان كان يدلل على نجعه وفعاليته ، الى حد ما ، في سياق شروط وظروف روحية ، فانه لا يجعل بالمقابل من العضوية الاخلاقية لهذه الشروط والظروف مضمون العدالة .

ثمة واقعة اخرى تجدر الاشارة اليها : الحق الذي منح للالهة القديمة في التدخل في الشؤون العائلية ، وبالتالي الحق في تنظيم الحياة الاجتماعية والعامة . ولدينا مثال بارز على ذلك في **الاولمبيديات** لاسخيلوس (٦٤) . فقد طاردت العذارى المخيفات اورستس ، قاتل امه ؛ لكن الإله الجديد ، ابولون ، كان هو الذي امره بارتكاب فعل القتل هذا حتى لا يبقى اغاممنون ، الزوج والملك القاتل ، بلا انتقام . وتدور المأساة كلها حول الصراع بين هاتين

---

٦٤ - اسخيلوس : من عظام الشعراء التراجيدين الاغريق (٥٢٥ - ٥٦ ق.م) ، و«الاولمبيديات» عنوان مسرحية له روى فيها قصة مطاردة إلهات الانتقام لاورستس بعد ان قتل : بالتوازي مع اخته الكترا ، امه كليمينسترا التي كانت قد اغتالت والدهما الغاممنون لانه قدم ابنتها افيجينيا اضحية للالهة حتى يجعله يربح حرب طروادة . (٢٢)

القوتين الالهيتين اللتين تتدخلان شخصا في مواجهة مباشرة .  
 وصحيح ان الاومينيديات إلهات الانتقام ، لكن ملكة الحكم عندهن  
 سليمة ، وازاء حصافتهن هذه فان الفكرة المتكونة لدينا عن  
 الفوريات (٦٥) ، اللاتي نصنفهن في عدادهن ، تبدو قظة وهمجية .  
 فالمطاردات التي يقمن بها مبررة تماما ، وليست صفتهن الوحيدة  
 في ما ينزلنه من قصاص وعذاب هي الفسوة والوحشية  
 والشناعة . غير ان الحق الذي يشهرنه ضد اورستس هو محض  
 حق عائلي ، واساسه قرابة الدم . فبالنظر الى ان اورستس مزق  
 الرباط الحميم الذي يربط الابن بالأم ، فانهم يبادرن الى التدخل  
 انقاذا لهذا الجوهر . اما ابولون فيعارض الاخلاقية الطبيعية ،  
 القائمة على اساس حسي - الدم - والمدركة بصفتها هذه ، بحق  
 اعظم واكثر حميمية : حق الزوج والامير القتل . وقد يبدو هذا  
 الفارق الوهلة الاولى خارجيا ، نظرا الى ان الطرفين يتدخلان  
 للدفاع عن الاخلاق في مجال متماثل واحد : الاسرة . بيد ان  
 مخيلة اسخيلوس الثرة (وهذا واحد من الاسباب التي توجب علينا  
 ان نضمر له المزيد من الاعجاب) استشفت هنا وجود تعارض ،  
 وتعارض ماهوي لا سطحي . فلئن تكن روابط الاولاد بالاهل  
 روابط طبيعية ، فان الروابط التي تربط بين الزوجين تنبع من  
 الزواج الذي لا يتحدد بدوره بالحب الطبيعي او بالقرابة الطبيعية  
 او بقرابة الدم فقط ، بل ينجم عن حب واع ويشكل ، بالتالي ،  
 تحققا حرا للارادة الواعية . غير ان الزواج ، اذ يشتمل على  
 الحب وعاطفة الود ، يشتمل ايضا على التزامات مستقلة عن  
 الحب والعاطفة الطبيعيين الخالصين ، وتدوم حتى بعد انطفاء  
 الحب . ان مفهوم جوهرية الحياة الزوجية ومعرفة هذه الجوهرية  
 هما من المكتسبات المتأخرة زمنيا وبالغة العمق بالقياس الى

الرابطه الطبيعيه بين الابن والام ، كما انهما مؤثران الى بدايه الدوله كتحقيق للاراده الحرة والعقلانيه . كذلك فان العلاقات بين الامراء والمواطنين تتحدد بروابط سياسييه : حقوق متساويه للجميع ، قوانين ملزمه للجميع ، وغايات روجيه مقبولة ومرتضاه بحريه . ولهذا السبب تريد الاومينيديات ، الالهات القديمات ، معاقبه اورستس ، بينما يدافع ابولون ، إله الوضوح والعلم والاخلاق الواعيه لذاتها ، عن حقوق الزوج والامير ، حين يقول للاومينيديات (الاومينيديات ، الايات ٢٠٦ - ٢٠٩) : « لو لم تنل جريمه جزاءها ، لجللني العار ولاعتبرت محقرا للزيجات التي يباركها زفس وهيرا » (٦٦) .

نظير هذا الصراع ينشب ، ولكن على نحو اشد اثاره وضمن نطاق المواطنين والاعمال الانسانيه الصرف ، في انتيفونا (٦٧) ، التي هي من اروع آيات الفن واكملها على مر الازمان من جميع الزوايا . كل شيء في هذه التراجيديا متماسك : ففانون الدوله العام يتعارض مع الحب العائلي الحميم ، والواجب ازاء الاخ ومصالح الاسره تجد محاميها في شخص امراه ، هي انتيفونا ؛ كما تجد حقوق الجماعه محاميها في شخص رجل ، هو كريون . وتفصيل القصة ان بولينيسيوس ، الذي وقف يقاتل ضد المدينه التي راي فيها النور ، يسقط صريعا امام ابواب طيبه ، فيسن

---

٦٦ - هيرا : زوجة زفس وإلهة الزواج عند الاغريق ، وهي عند الرومان

جونون . «م»

٦٧ - انتيفونا : ممرجه لسوفوكليس كتبها سنة ٤٤٢ ق.م ، وانتبها

من قصة انتيفونا ، ابنة اوديب ، واخذت ابوكليس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كريون بالموت لانها خالفت امره ودقنت جثة شقيقها بولينيسيوس الذي قتل اخاه ابوكليس وقتل بدوره بيده في مبارزه بينهما امام مدينه طيبه . «م»

الملك ، كريون ، قانونا بتوعد بالموت كل من يتجاسر على أداء فريضة الدفن لعدو المدينة هذا . بيد ان انتيفونا لا تأبه على الإطلاق لهذا الامر الذي ما املاه غير صالح الدولة العام، ولا تصدع لغير امر حبها الورع لآخيها ، فتؤدي له واجب الدفن المقدس . وهي تتذرع ، بعملها هذا ، بشرعية الآلهة ، لكن الآلهة التي تعبدونها وتجلها هي آلهة هادس (٦٨) الباطنية (سوفوكليس ، انتيفونا ، البيت ١٤٥١) ، وآلهة العاطفة والحب والدم الداخلية ، لا الآلهة الظاهرة للحياة الواعية للشعب والدولة .

ثمة نقطة أخرى تجدر الإشارة إليها في اسطورة نشأة الكون التي ينطوي عليها التصور الكلاسيكي للفن ، وهي النقطة المتعلقة بالاختلاف بين الآلهة القديمة والجديدة من حيث قوتها وديمومة سيطرتها .

ففيما يتعلق ، أولا ، بالآلهة القديمة ، فان ظهورها قد تم بالتعاقب . فمن صلب خاوس تحدر ، على ما يروي هزبودس ، غايا واورانوس ، الخ ، ثم كرونوس وذريته ، واخيرا زفس وذريته . ويبدو هذا التعاقب ، من جهة أولى ، اشبه بتقديم متدرج من القوى الطبيعية المجردة والعامدة الشكل نحو قوى أكثر عيانية ولها بداية شكل ، ومن الجهة الثانية ، بمثابة بداية لهيمنة الروحي على الطبيعي . على هذا النحو يبدأ فيتون في معبد دلني بالكلمات التالية في مسرحية اسخيلوس الاومينيديات: «بهذه الصلاة افصح عن إجلالي أولا لغايا ، اول ناطقة بالوحي ،

---

٦٨ - هادس : إله مملكة الاموات والعالم السفلي عند الانغريق ، وهو عند

الرومان بلوتون . «م»

وثانيا لتييميس (٦٩) التي كانت ، بعد امها ثاني من تنبا في هذا المكان . اما بوزانياس (٧٠) ، الذي يقول بدوره ان الارض (غايا) كانت اول من نطق بالوحي ، فيضيف ، على العكس ، انها اورثت دافني (٧١) هذه الوظيفة . ويقول بندار ، من ناحيته ، ان اول من نطق بالوحي كان الليل ، ثم اعقبته تييميس ، وهذه اعقبته بدورها فوبي (٧٢) ، واخيرا فيبوس . ومن المفيد بلا ريب معرفة اسباب هذه الاختلافات في ترتيب التعاقب ، كما افصح عنها المؤلفون الثلاثة الذين استشهدنا بهم ، لكن لا يسعنا هنا التوقف عند مباحث من هذا النوع .

ان هذا التعاقب ، الذي يتبدى من جهة تقدا متدرجا نحو آلهة ذات مضمون اعمق واغنى ، يتبدى من الجهة الاخرى ازالة متدرجة لكل ما هو بال ومجرد في سلالة الآلهة القديمة . فالقوى الاولى ، القوى الاقدم عهدا تجرد من سلطانها وتستبدل بالهة احدث عهدا : فكرونوس يخلع اورانوس .

وبفعل ذلك ، يغدو الطابع السلبي للتحويل ، الذي لازم كما رأينا بداية هذا الطور الاول من الفن الكلاسيكي ، يغدو الطابع المركزي الحقيقي لهذا الفن . وبما ان التشخيص يؤلف من الان فصاعدا الشكل العام الذي يتم به تمثل الآلهة ، وبما ان الحركة التي تتحقق تكون موجهة على هذا النحو نحو الفردية الانسانية

٦٩ - تييميس : في الميثولوجيا الاغريقية ، إلهة العدل ، ابنة اورانوس وغايا . «م»

٧٠ - بوزانياس : جغرافي ومؤرخ اغريقي من القرن الثاني بعد الميلاد ، له كتاب وصف اليونان . «م»

٧١ - دافني : في الميثولوجيا الاغريقية حورية مسخت الى شجرة ونسدت حين اوشك ابولون ان يسك بها . «م»

٧٢ - فوبي : إلهة القمر عند الاغريق . «م»



والروحانية - وان بقيت قسّمات هذه الفردية مبهمّة وغير محدّدة - فان ذلك الموقف السلبي يأخذ في المخيلة شكل صراع بين الآلهة القديمة والجديدة . بيد ان التقدم الاساسي هو تقدم الطبيعة نحو الروح ، بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي وشكله المميز . وهذا التقدم ، وما يرافقه من صراعات ، لا ينتمي الى حلقة الآلهة القديمة حصرا ، بل يمثل وجها من وجوه الحرب التي تريد الآلهة الجديدة بواسطتها تأمين تفوقها الدائم على الآلهة القديمة .

### ج - هزيمة الآلهة القديمة

ان التعارض بين الطبيعة والروح تعارض ضروري لازم . فمفهوم الروح ، الذي هو مفهوم كلية حقيقية ، يشتمل ، كما كنا راينا ، على انفصال باطن بين موضوعيته في ذاتها وبين ذاتيته في ذاتها ، اي على تعارض يفسح في المجال امامه ليفلت من إسار الطبيعة ، ولينتصب من ثم في وجهها ، بملء الحرية وبكامل الصفو والهدوء ، بوصفه قاهرها وسلطانها . هذا العنصر الاساسي في ماهية الروح يشكل ايضا العنصر الاساسي في تصويره لذاته . ومن الممكن وصف هذا الانتقال على صعيد الواقع التاريخي بأنه انتقال من حالة يكون فيها الانسان خاضعا لضرورات الطبيعة ولضغطها لا غير الى حالة قوامها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية . اما من وجهة نظر الالهية والابدية ، فان هذا الانتقال هو عبارة عن تحول تصويره الاقدمون في شكل هزيمة الحقنّها الآلهة الفردية والروحانية بالقوى الطبيعية .

ينظر هذا الصراع بمظهر كارثة مطلقة وبمظهر ماثرة للآلهة ابرزت للعيان الفارق بين الآلهة القديمة والجديدة . وعليه ، فاننا لن نرى في الحرب ، التي اماطت اللثام عن هذا الفارق ، اسطورة

كثيرها من الاساطير التي لا يحصى لها عد ، بل سنرى فيهما الاسطورة المركزية التي تعبر عن خلق آلهة جديدة .

لقد كان من نتيجة هذا الصراع العنيف بين الالهة هزيمة المردة على يد الإله الجديد الذي أطلق انتصاره الخيال من عقاله فشرع يتغنى به في كل مظاهره . وبالمقابل ، كان مآل المردة الى المنفى والاقامة في باطن الارض ، او الاقامة ، نظير اوقيانوس ، وسط العالم الهادئ المضيء ، وهذا علاوة على عقوبات اخرى لحقت بغيرهم . فبروميثيوس ، على سبيل المثال ، قُيِّد الى صخور سكيتيا (٧٢) حيث راح نسر يلتهم كبده المتجددة باستمرار؛ وحُكِم على تانثالس (٧٤) بأن يعاني في عالم ما تحت الارض من عطش لا مناه ، لا يروى له غليل ابدا ؛ بينما قضى على سيزيف بأن يدفع ابد الدهر صخرته التي تندحرج كلما ارتفع بها . وتمثل هذه العقوبات ، نظير القوى الماردة للطبيعة ذاتها ، ما هو مفرط ومجاوز الحد ؛ تمثل اللاتناهي الرديء او حنين وجوب الكينونة او تقلب الرغائب الذاتية الطبيعية التي لا تعرف ، لتجدها اللامتقطع ، لا راحة ولا تلبية دائمتين . وآية ذلك ان الصبو الى ما هو بعيد ومبهم ما كان يمثل بالنسبة الى الاغريق ، كما يمثل بالنسبة اليانا اليوم ، اسمى مطامح الانسان واشرفها ، بل كانوا يعدونه لعنة ، فكل من ابتلى به يكون مآله الى قاع العالم السفلي . من الواضح ، بعد ما تقدم قوله ، ان العناصر الطبيعية هي ما

---

٧٢ - سكيتيا : في الجغرافية القديمة ، منطقة في شمال شرق اوروبا تقع حصرا بين الدانوب والدون ، ومجازا الى الشمال من البحر الاسود لتضم بلاد القفقاس . «م»

٧٤ - تانثالس : في الميثولوجيا الاغريقية ، ملك ليدبا ، زاره الالهة فقدم لهم لحم ابنه طامبا ، لرمى به زفس الى قاع العالم السفلي وحكم عليه بان يكابد ابد الدهر من جوع ضار وعطش لا يروى له غليل . «م»

ينبغي على الفن الكلاسيكي ان ينحيه من الان فصاعدا ويقصيه عن مضمونه وعن اشكاله على حد سواء . وبعبارة اخرى ، ان كل ما هو مشوش ، عكر ، غريب ، غامض ، كل ما هو خليط هجين من الطبيعي والروحي ، من مدلولات جوهرية وتظاهرات طارئة، ينبغي ان يقصى عن عالم الالهة الجديدة حيث لا مكان لنتاج تمثل غير منضبط ، غير وثيق الصلة بعد بالروح بالقدر الكافي ، لان مثل النتاج يعجز عن الصمود لضوء النهار الواضح . ومهما احيطت الكابيرات والكوريئات وتمثيلات القوة التناسلية ، النخ ، بالزخرف والزينة المفرطة ، فان جميع هذه المبتكرات ، كائنة ما كانت درجة تعقيدها ، ستظل ابد الدهر ذات وعي غسقي . فالروحي هو وحده ما يشرب نحو النور ، في حين ان ما لا يتظاهر وما لا يحمل في ذاته تفسير ذاته لا يمت بصلة الى الروح ويستأهل ان يسقط من جديد في الليل والظلمات . اما الروحي فيتجلى ويتحرر ، بتعيينه بذاته شكله الخارجي ، من طمي الخيال العسفي وينفتح من إيهام واختلاط الاشكال وسائر ادوات الرمزية العكرة .

كذلك ينطرد النشاط الانساني بدوره الى منزلة ثانوية ، وذلك بقدر ما ينحصر دوره في تلبية الحاجات الطبيعية وحدها . فالعدالة القديمة ، التيميسس ، الذبكه ، النخ ، تكف عن ان تكون مقبولة كونيا ، لانها غير متحددة بقوانين يكمن مصدرها في الروح الواعي . وبالمقابل تتحول العناصر المحلية الخالصة ، على الرغم من كونها لا تزال تلعب دورا ما ، الى وجوه آلهة ، شمولية الطابع ، لا يستمر العنصر المحلي موجودا فيها الا بصفة الرسابة . اذ كما حارب الاغريق في حرب طروادة وانتصروا كشعب ، كذلك يؤلف آلهة هوميروس ، بعد انتصارهم على المردة ، عالما ثابتا وواضحا ، وان يكون للشعر والفنون التشكيلية من هم غير توكيد ثبات هذا العالم ووضوحه بغلوها فيهما الى حدود الكمال . وللروح بدین مضمون الالهة الاغريقية بثباته المنيع ، لا للروح في داخلتيه

المجردة ، بل للروح المتصور على انه هو هو تعبيره الخارجى  
والمطابق ، وعلى انه وهذا التعبير شيء واحد - نظير حال النفس  
والجسم لدى افلاطون - يؤلف وإياه كتلة واحدة ، وبالاختصار ،  
الروح بوصفه هو الروحي والابدي .

## - ٣ -

### الاستمرار الايجابي للعناصر المتصورة على انها سالبة

بالرغم من الانتصار الذي تحرزته الالهة الجديدة ، توالى  
التمثيلات القديمة وجودها في الفن ، إما في شكلها البدائي الذي  
سبق لنا وصفه ، وإما بعد ان تطرا عليها تحولات معينة . وحده  
إله اليهود القومي ، المحدود ، ما كان يطبق وجود آلهة أخرى  
الى جانبه ، لانه كان يريد ان يكون واحدا في الكل ، بالرغم من  
انه ما كان في مستطاعه ، بسبب تعينه وانحداده ، ان يكون اكثر  
من إله شعبه . وهو لم يثبت كونيته الا بخلق الطبيعة ، اي  
بوصفه سيد السماوات والارض ؛ اما فيما عدا ذلك فهو إله  
ابراهيم ، الاله الذي اخرج ابناء اسرائيل من مصر ، الذي بعث  
اليهم بألواح الشريعة من اعالي جبل سيناء ، الذي اعطى اليهود  
بلاد كنعان . وبحكم تماهيه الحميم مع الشعب اليهودي ، فانه في  
المقام الاول إله هذا الشعب ، وهذا ما يجعله ، من جهة أولى ،  
وبوصفه روحا ، في حالة من انعدام التساوق الايجابي مع

الطبيعة ، بينما يقف عاجزا ، من الجهة الثانية ، عن الافلات من اسار تعيينه وموضوعيته ليرتد الى شموليته بوصفه روحا مطلقا . ولهذا يدلل هذا الاله القومي الصارم على تشدد وتزمت ، وبأمر بالأا يرى اتباعه في الآلهة الاخرى سوى اوثان كاذبة . وعلى العكس من ذلك ، كان الاغريق يلتقون آلهتهم لدى شعوب اخرى ، ويتمثلون بسهولة عناصر اجنبية . وآية ذلك ان إله الفس الكلاسيكي ذو فردية روحية وجسمية ، وهذا ما ينفي عنه صفة الوجدانية والواحدية ؛ فهو إله خصوصي ، ومثله مثل كل ما هو خصوصي ، محاط بخصوصيات اخرى او معارض لافراد خصوصيين آخرين لهم بدورهم قيمتهم ومشروعيتهم . وعلاقته بهذه الآلهة كملاقة الطبيعة بموالاتها . فبالرغم من ان العالم النباتي يمثل حقيقة التشكلات الطبيعية الجيولوجية ، وبالرغم من ان العالم الحيواني يمثل بدوره حقيقة اعلى من حقيقة النبات ، فان الجبال والارض المنبثقة تظل هي الارضية التي تحمل الاشجار والاحراج والازهار التي تعيش بدورها الى جانب العالم الحيواني .

## ١ - الاسرار

الاسرار هي الشكل الاول الذي حفظ فيه الاغريق المأثور القديم . ولم تكن الاسرار الاغريقية تنصف بشيء من السرية - بالمعنى الدارج للكلمة - يمكن معه الانفراض بأن الشعب الاغريقي كان يجهل بوجه عام مضمونها . بل على العكس من ذلك ، فقد كان معظم الاثينيين وعدد كبير من الاجانب عارفين بأسرار ايلوزيس (٧٥) ؛ ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ،

---

٧٥ - ايلوزيس : مدينة يونانية كانت تقام فيها احتفالات بأسرار ديميتريا

التي كان لكل ناطق باليونانية حق حضورها . «٥»

وهذا ما كانوا يتعهدون به ساعة مساررتهم بها ، وقد تجشّم بعض الدارسين في الآونة الأخيرة جهدا ومشقة ليصلوا إلى فكرة أصح عن التمثلات التي كانت متضمنة في الاسرار وشعائر العبادة التي كانت تؤدي عند الاحتفال بها . لكن مضمونها بوجه الاجمال ما كان ، على ما يبدو ، عميق الحكمة ، وانما كانت الغاية منها الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت بمثابة الاساس والدعامة للتمثلات التي ادخل عليها الفن الجديد التحولات التي تقدم الكلام عنها . بوسعنا القول اذن ان مضمون الاسرار لم يكن الحق والاخير والاسمى ، بل انه كان على العكس سطحي الدلالة وردئي النوعية بالاحرى . وهذا المضمون ، الذي كان يعد مقدسا ، ما كان يفصح عنه قط في الاسرار على نحو واضح ، بل فقط على نحو رمزي . وبالفعل ، ان الباطني والمكتوم والضمني جزء لا يتجزأ من عالم ما تحت الارض والافلاك والمردة ، بينما الروح هو البداهة الواضحة ، البداهة المكشوفة ، وكشف وتجل متواصل . ومن هذا المنظور يؤلف نمط التعبير الرمزي المظهر الآخر لباطنية الاسرار ، لان المدلول في الرمزي يبقى غامضا ويحتوي على شيء آخر غير ما قد يوحي به الشكل الخارجي الممثل به . على هذا النحو جرى تأويل اسرار ديميتريا (٧٦) وباخوس تاويلا روحيا ايضا ، فاضفي عليها بالتالي معنى اعمق وابعد غورا ؛ لكن الشكل ما كان مطابقا البتة لمثل هذا المضمون وما كان يبرزه بالتالي بجلاء . لهذا كان تأثير الاسرار على الفن واهيا ؛ ولئن اتهم اسخيلوس بأنه افشى بخفة اسرار ديميتريا ، فان الغلظة التي اقترفها لم تكن بالفادحة ، اذ اكتفى بالتصريح بأن

---

٧٦ - ديميتريا : إلهة الزراعة والارض عند الانريق ، وهي عند الرومانيين

ارتميس (٧٧) هي ابنة كيريسيا ، وهذا شيء لا ينطوي بالفعل على حكمة عميقة .

## ب - الحفاظ على الآلهة القديمة في المنجزات الفنية

يظهر توفير الآلهة القديمة والتمسك بها بمزيد من الجلاء والوضوح في المنجزات الفنية . وقد تكلمنا اعلاه عن بروميثيوس بوصفه ماردا حل به العقاب . لكننا نلتقيه ثانية وقد تحرر من قيوده ، لان النار التي حملها بروميثيوس الى البشر ليستخدموها في طهي اللحوم التي علمهم كيف تؤكل بشكل ، مثلها مثل الارض والشمس ، مرحلة اساسية في التطور البشري ، وشرطا ضروريا لتلبية الحاجات الانسانية ، وهذا ما جعله يحظى بضروب التكريم بعد زمن طويل من زوال الآلهة القديمة . نقرا ، على سبيل المثال ، في اوديب في كولونا لسوفوكليس (الابيات ٥٤ - ٥٦) :

هذا المكان كله مقدس  
انه مقر يوسيدون (٧٨)  
ومقر حامل النار بروميثيوس (٧٩)

---

٧٧ - ارتميس : إلهة الصيد عند الاغريق واخت ابولون ، وهي عند الرومان ديانا . «م»

٧٨ - إله البحر عند الاغريق ، وعند الرومان نبتون ، اخو زئس ، وخالق الخيل ومجتمع العواصف ومفرقها . «م»

٧٩ - باليونانية في النص . «م»

ويضيف شارح النص القديم قوله ان بروميشيوس ، نظير هيفائستوس ، كان يعبد في الأكاديمية ايضا ، جنبا الى جنب مع اثينا ، وانه يوجد في غبضة الإلهة المقدسة هيكلا ، وفي مدخله قاعدة قديمة كان ينتصب عليها تمثال بروميشيوس وهيفائستوس . وفي رواية ليزيماشيدس يظهر بروميشيوس على انه هو الاول والاقدم ، وفي يده صولجان ، بينما يأتي هيفائستوس في المرتبة الثانية بوصفه اصغر سنا ؛ ويضيف الراوية قوله ان المذبح ، المنسوب فوق القعدة ، كان منذورا لهما كليهما . وبحسب الاسطورة ، لم يعان بروميشيوس من قصاصه ردحا طويلا من الزمن ، بل فكاه مرقل من قيوده . وتنطوي قصة هذا التحرير بدورها على بعض السمات المميزة . فقد كتب لبروميشيوس الخلاص من عذابه ، لانه انبا زفس بالخطر الذي يتهدد مملكته من جانب السليل الثالث عشر . ولم يكن هذا السليل احدا آخر سوى هرقل الذي يقول له بوسيدون ، على سبيل المثال ، فسي الطيور لارسطوفانس (الايات ١٦٤٥ - ١٦٤٨) ، انه سيرتكب خطأ فيما لو عقد مع زفس اتفاقا يضع حدا لحكم الالهة ، لان كل ما سيخلفه زفس بعد اختفائه سيؤول اليه . وبالفعل ، ان هرقل هو الانسان الوحيد الذي دخل الى الاولمب (٨٠) ، والذي صار إلها وهو البشر ، وسما مقاما فوق بروميشيوس الذي بقي مجرد مارد . وبهرقل وباسم الهرقليين تربط ايضا قصة خلع سلاطات الالهة القديمة . فقد حطم الهرقليون قوة السلاطات والاسر الملكية القديمة التي ما كان لها من هم سوى تحقيق مآربها الشخصية ، والتي كانت تطلق العنان لفسادها بلا قيد ، ولا تعترف ، على صعيد علاقاتها برعاياها ، بسلطة اي قانون ، وتقترب بالنتيجة فظائع لا تصدق . وقد وضع هرقل ، الذي كان يعمل في خدمة

---

٨٠ - الأكاديمية : مدرسة افلاطون في اثينا ، والاولم مقر الالهة . (٢٠) .



واحد من اولئك الملوك ، وليس بصفته طامحا في العرش ، وضع حدا اوحشية تلك الارادات الضارية . وهنا ايضا نستطيع ان نحيل القارىء الى الاومينيديات لاسخيلوس ، حرصا منا على الاستشهاد بنفس الامثلة التي كنا استشهدنا بها . فلصراع بين ابولون والاومينيديات مرهون ماله بقرار يصدر عن مجمع الحكماء . ولا بد من ان تنولى محكمة بشرية ، برئاسة اثينا ، بوصفها التعبير العيني عن الروح القومي ، ايجاد حل لذلك النزاع . ويصدر حكم الفضاة بالادانة وبالتبرئة بعدد متساو من الاصوات ، ويرفعون آيات إثناء واكبار متماثلة لآبولون والاومينيديات ، لكن حصاة اثينا البيضاء تجعل كفة الميزان ترجح لصالح ابولون . وترفع الاومينيديات عقائرهن بالاحتجاج على هذا الحكم ، لكن بالاس (٨١) تهدى روعهن وتطيب خاطرهن اذ تعدهن بأن يكون لهن ، في اجمة كولونا (٨٢) المشهورة ، عبادة ومذابح . وبالمقابل سيتوجب على الاومينيديات ان يوفرن اسباب الحماية للشعب (البيت ٩٠١ وما يليه) من كوارث العناصر الطبيعية ، من ارض وسماء وبحر ورياح ، وان يحفظنه من عقم حقوله ومن كل جور وعنف . اما بالاس فتأخذ على عاتقها في اثينا ان تكون لها الكلمة الفصل في مال الحروب والصراعات المقدسة . كذلك لا يدع سوفوكليس انثيفونا تتعذب وتسقط وحدها في مسرحية انتيفونا ؛ بل نشاهد ، على العكس ، كريون ينال فيها بدوره

---

٨١ - بالاس : لقب الالهة اثينا . «م»

٨٢ - كولونا : مسقط رأس سوفوكليس ، بلدة صغيرة الى الشمال الغربي من اثينا ، كان منذ مدخلها اجمة كثيفة يقول عنها سوفوكليس في مسرحيته اوديب في كولونا انها كانت موقوفة على الاومينيديات . «م»

عقابه بمصابه الاليم في زوجته وفي هيمن (٨٢) ، هذا المصاب الذي كان من عاقبة موت انتيفونا .

### ج - الاساس الطبيعي للآلهة الجديدة

لا تحتفظ الآلهة القديمة بمكانها الى جانب الآلهة الجديدة فحسب ، بل - وهذا اهم - تحتفظ الآلهة الجديدة نفسها باساس طبيعي يتجلى عبر الفردية الروحية للمثال الكلاسيكي ، ويتمنع ، بما هو كذلك ، بتوفير وإجلال ناصمين . وقد قادت هذه الواقعة الكثيرين الى الوقوع في الخطأ حينما لم يروا في الآلهة الاغريقية ، بسبب مظهرها وشكلها البشريين ، سوى تمثيلات **موزية** لعناصر طبيعية . فمنهم من اراد ان يرى في هيليوس ، مثلا ، اله الشمس ، او في ديانا إلهة القمر ، او في نبتون اله البحر . لكن مثل هذا الفصل بين العناصر الطبيعية ، كمضمون ، وبين التشخيص البشري ، كشكل ، والتقريب الخارجي المحض بينهما ، التصوّر ، كما في العهد القديم ، في شكل سيطرة للآلهة على العناصر الطبيعية ، نقول : ان مثل هذا الفصل لا يتفق والافكار الاغريقية . فنحن لا نجد لدى الاغريق اي تعابير من اشباه اله الشمس ، **إله البحر** (٨٤) ، الخ ، وهي تعابير لم يكن امامهم مندوحة من استعمالها فيما لو ان هذه التصورات كانت حقا وفعلا مالوفة عندهم وفيما لو كانت تؤلف

---

٨٢ - هيمن : ابن كربون وخطيب انتيفونا ، ينتحر حزنا على دفتها

حية . «م»

٨٤ - باليونانية في النص . «م»

فعلا وحقا جزءا من تمثلاتهم الدينية . انما هيلوس هو الشمس من حيث هي إله .

بيد انه من الضروري التوكيد على ان الاغريق ما كانوا يماهون مباشرة بين الطبيعي بما هو كذلك وبين الالهي . بل كانوا ، على انقيض من ذلك ، بعيدين غاية البعد عن مثل هذه المماهة ، وهذا يتضح جزئيا من الكيفية التي كانوا يتصورون بها آلهتهم ، وجزئيا من عدد كبير من تصريحاتهم العطنية ، كتصريح بلوتارك (٨٥) على سبيل المثال حين تطرق في كتابه عن ايزيس واوزيريس الى الحديث عن الطرائق المختلفة في تفسير الاساطير والآلهة .

فإيزيس واوزيريس هما جزء من البانثيون (٨٦) المصري ، ويتألف مضمونهما ، بنسبة اكبر بكثير من نسبة الآلهة الاغريقية المناظرة لهما ، من عناصر طبيعية ، وذلك ما داما يعبران فقط عن التوق الى الارتفاع من الطبيعي الى الروحي وعن الصراعات المميزة لهذا التوق . وقد صارا في وقت لاحق في روما موضوع عبادة بالغة الانتمية وقدا العناصر لواحد من الاسرار الرئيسية . ومع ذلك يعتقد بلوتارك انه من فادح الخطأ ان يسعى المرء الى تفسيرهما باعتبارهما الشمس او الارض او الماء . فليس يجوز ان يندرج في عداد العناصر الطبيعية سوى ما يوجد في الشمس والارض ، النخ، وجودا مختلا ، شائها ، مجاوز الحد ) اما ما هو خير ونظام فمن صنع ايزيس ، بينما الذكاء واللوغوس (٨٧) من صنع اوزيريس .

---

٨٥ - بلوتارك : كالب اغريقي (حوالي ٥٠ - ١٢٥ ب.م) . سافر الى مصر واطاليا ، له في التاريخ «سير الرجال العظيم» وفي الفلسفة «الانار الاخلاقية» . «م»

٨٦ - البانثيون : معبد في روما ومجمع آلهة الامبراطورية الرومانية جميعا . «م»

٨٧ - باليونانية في النص : العقل . «م»

اذن ليس الطبيعي هو ما يؤلف الجانب الجوهرى من هذين الإلهين ، وانما الروحي ، الكلى ، اللوغوس ، الذكاء ، النظام والقانون .

وبوحي من التصور عينه عن روحية الآلهة رسم الاغريق خطا فاصلا واضحا بين الآلهة الجديدة والعناصر الطبيعية المحددة . وفي حين اعتدنا نحن على الخلط ، على سبيل المثال ، بين هيليوس وسيلينا وبين ابولون وديانا ، يتحاشى هوميروس المماهة بينهم ويتجنب الكلام بلا تمييز عن هيليوس وابولون او سيلينا وديانا .

ونلقى اخيرا في الآلهة الجديدة بقية من عناصر طبيعية ، تدخل في عداد الفردية الروحية لهذه الآلهة . وقد كنا اوضحنا سبب تداخل الطبيعي والروحي هذا في مثل الفن الكلاسيكي . ولذا يسعنا ان نكتفي هنا بالاستشهاد ببعض الامثلة في تأييد ما نذهب اليه .

في بوسيدون تكمن ، كما في بونتوس واوفيانوس ، قوة البحر الذي يشكل حزام الارض السائل ، لكن سلطانه ونشاطه يمتدان الى ابعد من ذلك بكثير . فقد شاد ايليون (٨٨) وكان شفيع اثينا . وتؤدي له شعائر العبادة ، بوجه عام ، بوصفه مؤسس مدن ، وبوصفه البحر ، وذلك لدوره في الملاحة وتشجيعه للتجارة والتقارب بين البشر . كذلك فان ابولون ، الاله الجديد ، هو نور المعرفة ، ومصدر الوحي ، مع احتفاظه في الوقت نفسه بخصائص هيليوس ، نور الشمس الطبيعي . لقد طرحت على بساط النقاش (فوس (٨٩) وكرويزر مثلا) مسألة معرفة ما اذا كان من الواجب

---

٨٨ - ايليون : من اسماء طروادة ، ومنها جاء اسم «اللياذة» . «م»

٨٩ - بوهان هنريخ فوس : شاعر الماني ، له ملحمة بورجوازية باسم

لوتزا (١٧٥١ - ١٨٢٦) . «م»

تاويل ابولون على انه تشخيص مرموزي للشمس ، لكن من الممكن التوكيد بكل ثقة بأن ابولون هو وليس هو الشمس ، لانه لا يختزل الى هذا المضمون الطبيعي وحده ، بل يتضمن ايضا مدلولاً روحياً اسماً . وهذا الارتباط الماهوي بين المعرفة والنور ، هذا التقارب بين نور الطبيعة ونور الروح هو بحد ذاته واقعة جذيرة بالتأمل . فالنور ، من حيث هو عنصر طبيعي ، هو ما نعرفه بتظاهراته ؛ فمن دون ان نراه هو ذاته ، يجعلنا نرى الاشياء التي يضيئها . وبفضل النور ، يغدو كل شيء مغايراً من الناحية النظرية . وكذلك الحال بالنسبة الى الروح ، نور الوعي والمعرفة والعلم . وعلاوة على الفارق الذي يفصل الدائرتين اللتين فيهما يظهر هذان النوران مفاعيلهما ، فانهما يتمايزان ايضا بكون الروح يتظاهر بذاته ، ويكونه يبقى على الدوام مماثلاً لذاته بالرغم من كل ما يهبنا اياه ومن كل ما يصنعه، بينما يجعلنا نور الطبيعة نترك ذاته ، بل ما ليس ذاته ، اي ما هو خارجي عنه ؛ والنور الاخير هذا ، بعد ان يخرج من ذاته ، نظير الروح ، لا يؤوب مثله الى ذاته ، ولا يكتسب على هذا النحو تلك الوحدة التي تتمثل في ان يبقى هو ذاته على الرغم من تواجده في ما ليس هو ذاته . وبالنظر الى العربي الوثيقة التي تربط بين النور والمعرفة ، نلقى في ابولون ، ذلك الاله الروحي ، سمات تذكرنا بنور الشمس . هكذا يعزو هوميروس الطاعون الذي فشا في معسكر الاغريق الى ابولون ، اي الى تأثير الحرارة الصيفية المنبثقة عن الشمس . كذلك لا بد لنا ، بكل تأكيد ، من التأويل الرمزي للتشابه بين سهامه المينة وبين اشعة الشمس . ففي التمثل الخارجي ، لا بد من اعتماد علائم محددة ، واضحة ، لتقرير المدلول الذي ينبغي ان يعزى الى الاله .

وبرجعنا ، على الاخص ، الى المصدر الذي انبثقت منه الالهة الجديدة ، على نحو ما فعل بكثير من التوفيق كرويزر ،

يكون في مكننا ان نكتشف العنصر الطبيعي المستمر وجوده في آلهة المثال الكلاسيكي . على هذا النحو نجد في جوبيتر قسّات مقتبسة من الشمس ، كما ان مهام هرقل الاثنتي عشرة ، ومنها على سبيل المثال غزوته التي قطف اثناءها تفاح الهسبيريدات (٩٠)، ذات صلة بالشمس وبالشهور الاثني عشر . اما التعيين الرئيسي لديانا فهو ذاك الذي يجعل منها الام الكونية للطبيعة ؛ وتلكم هي ، على سبيل المثال ، حال ديانا إفسس (٩١) التي تتأرجح بين المقديم والجديد والتي تؤلف طبيعتها ، بما لها من قدرة على الانجاب والتغذية ، المضمون الرئيسي الذي يتظاهر ايضا في مظهرها الخارجي ، في نديها على سبيل المثال ، النخ . اما لدى ارتemis الاغريقية ، الصيادة التي تقتل الحيوانات ، فان هذا الجانب الطبيعي يتلاشى ، يتراجع الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة الجمال البشري المحض لهيئتها واستقلالها العذريين ، وان كانت القوس والسهم تذكرنا بسيلينا . كذلك ، كلما رجعنا بأصول افروديت (٩٢) الى آسيا وجدناها متصورة كعنصر طبيعي ؛ لكنها ما ان انتقلت الى اليونان بصورة نهائية ، حتى تلبست مظهر فردية روحية ، كلها سحر وفتنة ، كتشخيص حقيقي للحب ، لكنها تظل متشحة هي الاخرى بقسمات تعيد الى الازهان اصولها القديمة . والانتاجية الطبيعية هي كذلك نقطة

- 
- ٩٠ - الهسبيريدات : في البنولوجيا الاغريقية حوريات كانت لمن حديقة ثمر اشجارها تفاحا ذهبيا ، من يطعم منه يكتب له الخلود . «م»
- ٩١ - افسس : مدينة قديمة في ابونيا في آسيا الصغرى على ساحل بحر ايجه ، كان فيها هيكل لارتميس يعد من روائع العالم السابع . «م»
- ٩٢ - افروديت : إلهة الجمال والحب عند الاغريق ، وتقابلها فينوس عند الرومان وعشروت عند الفينيقيين . «م»

انطلاق كيريسيا ، لكن هذه الانتاجية لا تلبث ان تتحول لاحقا الى مضمون روحي ، فتغدو بفضلها إلهة الزراعة والملكية ، الخ . والاساس الطبيعي لربات الشمر هو خريز الينابيع ، كما ينبغي ان نرى في زفس نفسه القوة الكونية للطبيعة ، وقد كان يعبد بوصفه إله الرعد ، وان بدا الرعد حتى عند هوميروس نذير استياء او استهجان فاكتمسب بهذه الصفة مدلولاً روحياً وانسانياً . كذلك تحافظ جونون في التصور السائد عنها على صلة قرباها بالقبة السماوية وبالأجواء التي فيها يحيا الآلهة . فنحن نعلم مثلاً ان زفس وضع هرقل على نديي جونون ، ومن اللبن الذي تدفق منهما وسال حولهما تكوّن دربع المجرة (٩٢) .

ونظير العناصر الطبيعية أصاب العناصر المستقاة من العالم الحيواني انحطاط ، ولكنها لم تستبعد استبعاداً نهائياً من دائرة الآلهة الجديدة . وقد سبق لنا الكلام أعلاه عن هذا الانحطاط . ويبقى علينا هنا ان نلح على الدور الإيجابي الذي يلعبه العالم الحيواني في التصور الجديد للآلهة . ولكن بما ان الآلهة الكلاسيكية قد جرّدت من نمط تمثيلها الرمزي وتلقت كمضمون الروح الواعي لذاته ، فان مدلول الحيوانات الرمزي قد اضاع قدراً من أهميته ، وذلك بقدر ما أقر للهيئة الحيوانية بالحق بأن تشكل ، مع الهيئة البشرية ، تركيبات لا تخلو من غرابة في كثير من الاحيان . فالقسمات الحيوانية ما عادت تظهر الا بصفة علامات فارقة ، ونأتي لتضاف اضافة الى الهيئة البشرية للآلهة . هكذا نرى النسر يمثل الى جانب جوبيتر ، والطاووس الى جانب جونون ، بينما يرافق الحمام فيتوس ويصبح الكلب انوبيس (٩٤)

٩٢ - يسمى دربع المجرة في اللاتينية دربع اللبن . «م»

٩٤ - انوبيس : إله الموتى في مصر الفرعونية ، وكان يمثل بجسد انسان

ورأس ابن آدم . «م»

حارس عالم ما تحت الارض ، وهكذا دواليك . اذن فان ظلت مثل  
الالهة الروحية تحتفظ هي الاخرى بطابع رمزي ، فان هذا الطابع  
بالمقابل ما عاد يتبدى في مدلوله البدني ، كما ان المدلول الطبيعي ،  
الذي كان يشكل بما هو كذلك المضمون الاساسي سابقا ، ما عاد  
يمثل الان سوى رسابة وخارجية خصوصية ؛ ولئن بدت هذه  
الرسابة وهذه الخارجية على قدر من الغرابة فانما ذلك بسبب  
طابعهما اللامتوقع ، بعد ان اثبتت كل صلة لهما بالمدلول  
الاصلي . وبما ان الروحي والانساني هما اللذان يشكلان ، علاوة  
على ذلك ، المضمون الحميم لهذه الالهة ، فان خارجيتها تصبح ،  
بدورها ، تعبيرا عن عوارض الطبيعة البشرية ونقاط ضعفها .  
وبهذه المناسبة يجدر بنا ان نذكر مرة اخرى بمغامرات جوبيتر  
الغرامية التي لا تقع تحت عد . فقد كانت هذه المغامرات ترتبط ،  
بحسب مدلولها الرمزي الاصلي ، كما كنا راينا ، بواقعة التناسل  
الكونية وبالتظاهرات الحيوية للطبيعة . ولكن حين بدت غراميات  
جوبيتر كافعال خيانة تجاه الزوجة ، وهذا بقدر ما يمكن اعتبار  
زواجه من هيرا علاقة جوهرية ، فقدت طابعها كمغامرات عارضة ،  
وبالتالي معناها الرمزي ، لتغدو موضوعا لقصص داعرة مختلفة  
اختلافا .

هذا الانحطاط الطارئ على القوى الطبيعية المحضة وعلى  
العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، وكذلك على العمومية  
المجردة للشروط الروحية - وهو انحطاط اعقبته استعادة لجميع  
هذه العناصر ودمج لها في اعلى اشكال امتقلال الفردية الروحية ،  
اللامنفصلة عن الطبيعة ، المؤثرة فيها والمتأثرة بها ، نقول : هذا  
الانحطاط يشكل الطور الاخير الذي سبق ظهور الفن الكلاسيكي  
والمرحلة الممهدة له ، لان المثال لم يصبح ما هو كائن عليه بحسب  
مفهومه ، بدون اي تدخل خارجي ، الا بسلوكه ذلك الطريق .  
وواقع الالهة الروحية هذا ، الموائم لمفهومه ، يقودنا نحو مثل



الفن الكلاسيكي التي تمثل ، في مواجهة الماضي القهور ، ما ليس قابلا للفناء ، لان الشيخوخة انما تنجم ، بصورة عامة ، عن عدم التطابق بين المفهوم وبين واقعه .

## الفصل الثاني

### مثال شكل الفن الكلاسيكي

رابنا آتفا ، في معرض تأملاتنا العامة بصدد الجمال الفني ، ما كنه طبيعة المثال . وينصب اهتمامنا هنا ، بوجه خاص ، على المثال الكلاسيكي الذي كنا استنبطنا مفهومه من مفهوم شكل الفن الكلاسيكي . وهذا المثال ، الذي سنوليه اهتمامنا الآن ، يرتد الى واقع ان الفن الكلاسيكي يحقق ما هو موائم لمفهومه الاكثر عمقا . فهو يعطي نفسه مضمونا روحيا ، بدمجه في مضماره الطبيعة وقواها ، اي انه لا يكتفي بالتعبير فقط عن الداخلية وعن القدرة على الهيمنة على الطبيعة ، بل يتخذ ايضا كشكل له الهيمنة والافعال الانسانية التي تشف ، من دون ان تتطلب منا اي مجهود ، عن المضمون الروحي الذي يمثل ، بالقياس الى الهيمنة

الحسية ، لا خارجية ايمائية ورمزية ، بل العنصر الاساسي في مجموع لا يقبل عنه انفصالا وبه يتحقق الوجود الحقيقي للروح .

وستكون التقسيمات الرئيسية في هذا الفصل كالآتي :  
سننظر اولا في الطبيعة العامة للمثال الكلاسيكي ، الذي ينتمي مضمونه وشكله الى العالم الانساني ، والذي يسعى الى تحقيق اكمل تطابق ممكن بينهما .

ثانيا ، بما ان الانساني يمثل هنا في شكل جسماني وكتظاهر خارجي ، فانه يغدو هيئة خارجية محددة لا يمكن ان يتطابق واياها سوى مضمون محدد واحد . واذا يتجلى المثال هنا في مظهر الخصوصي ، فانه يولد مجموعة من آهة خصوصية ومن قوى خصوصية تهيمن على الحياة الانسانية .

ثالثا ، لا يبقى الخصوصي في حالة تعين مجرد واحد يتيم ، شارطا ، بطابعه الجوهري ، المضمون برمته ، ومشكلا المبدأ الاوحد التمثيل الذي سيكون في هذه الحال احادي الجانب بالحتم والضرورة ، بل يكون في الوقت نفسه كلية في ذاتها ، كلية يتولى هو تأمين وحدتها وتوافقها الفرديين . ولو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لصار الخصوصي شيئا خاويا وباردا ، لا حياة تدب في اوصاله ، وهذا مع ان المثال لا يمكن تصويره الا حيا بصفة جوهريّة .

تحت هذه المظاهر الثلاثة ، العمومية والخصوصية والفردية، سندرس فيما يلي مثال الفن الكلاسيكي .

## حول مثال الفن الكلاسيكي بوجه عام

مخلصنا اعلاه مسألة اصل الالهة الاغريقية التي تحتل نقطة المركز في التمثيل المثالي ، وراينا ان هذه الالهة تترج في عداد المائور المحوئل بالفن . والحال ان هذا التحويل ما امكن له ان يتم الا بفضل انحطاط بطرا على القوى العامة للطبيعة وتشخيصاتها من جهة ، وعلى العناصر المقتبسة من العالم الحيواني والمداولات والاشكال الرمزية من الجهة الاخرى . فالروحي هو الذي سيشكل من الان فصاعدا المضمون الحقيقي الوحيد ، والتظاهرات الانسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق حقا .

### ١ - المثال من حيث هو انتاج الخلق الفني الحر

بما ان المثال الكلاسيكي ما امكن له ان يتكون الا بفضل ذلك التحويل للقديم ، فسيكون لزاما علينا بادى ذي بدء ان نبين انه من نتاج الروح ، وانه راي النور في الداخلية العميقة والشخصية للشعراء والفنانين الذين ظهوره بحرية متبصرة ، وعن معرفة تامة بالهدف والوسائل . وقد يبدو هذا التوكيد متناقضا مع حقيقة ان الميتولوجيا الاغريقية تستند الى موروثات قديمة وتحتوي على عناصر من اصل اجنبي ، شرقي .. فهيرودوتس ، على سبيل المثال ، اذ ينوه ، في المقطع الذي سبق لنا الاستشهاد به ، بان

هوميروس وهزيودس هما اللذان منحنا الاغريق آلهتهم ، يقيم في مقاطع اخرى مقارنة ومقاربة وثيقة للغاية بين الالهة الاغريقية ، من جهة ، وبين الالهة المصرية ، الخ ، من جهة اخرى . وبذكر بصريح العبارة (الكتاب الاول ، القسم الثاني ، الفصل التاسع والاربعون) ان ميلامبوسوس (١) هو الذي حمل الى الهيلينيين اسم ديونيسوس (٢) وهو الذي جلب الفالوس (٣) وكل العيد القريبي ؛ لكنه يضيف متحفظا ان ميلامبوسوس تعلم عبادة ديونيسوس من قدموس (٤) السوري ومن الفينيقيين الذين قدموا الى بيوسيا (٥) مع قدموس . وقد اثار هذه التوكيدات المتناقضة اهتماما كبيرا في الآونة الاخيرة ، وعلى الاخص بفضل جهود كرويزر الهادفة الى ان تكتشف لدى هوميروس ، على سبيل المثال ، الاسرار القديمة ، وكذلك سائر العناصر الاجنبية التي تربت الى اليونان :

١ - ميلامبوس : الخلاسي . «م»

٢ - ديونيسوس : إله الكرمة والخمر عند الاغريق ، ابن زفس وسيمبلا ، وهو عند الرومان باخوس ، وأصله لبنيني (ادونيس) . «م»

٣ - الفالوس : عضو الذكورة . «م»

٤ - قدموس : بطل فبيني ، تأسس الخرافي لمدينة طيبة (ليب) . نزولا عند نصيحة مراف دلفي ، سار في البر بقرعة شاردة الى ان توقفت منهكة عند الموضع الذي سشاد فيه طيبة . وهناك قتل ثيننا وزرع اسنانه ، بناء على امر من اثينا . فولد منها رجال مسلحون اقتتلوا ، فما بقي منهم سوى خمسة ساعدوه على بناء طيبة . «م»

٥ - بيوسيا : مقاطعة في اليونان القديمة ، كانت طيبة عاصمتها ، وحاربت

اثينا واسبارطة . «م»

الآسيويين ، البلاسجيين (٦) ، الدودونييين (٧) ، التراقيين ، الصاموثراقيين (٨) ، الفريجيين ، الهندوسيين ، البوذيين ، الفينيقيين ، المصريين ، الأورفيين (٩) . وهذا بالإضافة إلى العناصر ذات الأصل المحلي أو القومي الصرف التي لا تقع تحت حصر . ولعل ما ينبغي ، للوهلة الأولى ، إمكانية مثل هذه الاقتباسات الكثيرة والبالغة التنوع هو تأكيد هيرودوتس بأن الآلهة تلقت أسماءها وشكلها من هوميروس وهزيودس . بيد أن المأثور وإبداع الشعراء يعرفان كيف يجدان طريقهما إلى التصالح والتوافق . فالمأثور يشكل نقطة الانطلاق ؛ فهو ينقل العديد من العناصر التي ستدخل في تكوين الآلهة ، لكن ليس مضمونها الحقيقي وشكلها النهائي . إنما يقبس الشعراء المعنيون هذا المضمون من معين روحهم ، ويعمل تحويلي حر يجدون أيضا الشكل المطابق لهذا المضمون؛ وبفضل هذا العمل المزدوج يصبحون الخالقين الحقيقيين للميتولوجيا التي تحظى بأعجابنا في الفن الإغريقي . بيد أننا نخطئ فيما لو رأينا في الآلهة الهوميرية ابتكارا ذاتيا صرفا ، فعلا محضا من أفعال الخيال : فجدور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الإغريقي ومعتقداته وترتكز إلى أساس ديني قومي . فهذه الآلهة عبارة عن قوى وطافات مطابقة ، وتمثل

٦ - البلاسجيون : شعب احتل ، حسب أقوال القدماء ، اليونان والارخبيل وساحل آسيا الصغرى وإيطاليا . ويقال أنه طرد الهيلينيين أو استبعدهم . «م»

٧ - الدودونيون : سكان مدينة دودونا في جنوب غرب مقدونيا . «م»

٨ - نسبة إلى صاموثراقيا ، وهي جزيرة يونانية في بحر إيجة ، قرب ساحل ترافية . «م»

٩ - الأورفيون : نسبة إلى أورفيوس ، وهو شاعر أسطوري ، نزل إلى ملكة الأموات بحثا من زوجته ، وله أتباع من الصوفية . «م»

اسمى ما كانت تنطوي عليه افكار الاغريق ؛ تمثل ماهية الجمال الذي تلقاه الشاعر مباشرة من ربّات الشعر .

بنتيجة هذا الابداع الحر يقوم فارق عظيم بين الفنان الاغريقي والفنان الشرقي . فعند الشعراء والحكماء الهندوسيين ايضا كانت نقطة الانطلاق هي الماثور ، وكذلك العناصر الطبيعية والسماء والحيوانات والانهار ، الخ ، او كانت تجريد البرهمان المحض الذي لا مضمون له ولا شكل . لكن الهامهم قادهم الى تدمير داخليتهم الذاتية التي وقعت عليها مهمة صياغة تلك العناصر الاتية من الخارج ، والتي لا تملك ، بسبب الطابع الجامع للخيال المقتد الى توجيه حازم ومطلق ، ان تكون حرة حقا في انتاجها ، والتي تنهك قواها في جهود عقيمة وغير منظمة تصبها على المادة المقاومة . وفنان كهذا يشبه بانبا تعوزه ارض موائمة وممهدة ؛ فهو يصطدم بعقبات تتمثل في انقاض الجدران القديمة المتداعية وفي مرتفعات وصخور ناتئة ؛ ولما كان ، ناهيك عن ذلك ، لا يملك اي فكرة محددة عن نوع البناء الذي يريد تشييده ، فاقصى ما يستطيع تحقيقه بناء حوشي ، عديم التساوق ، غريب ، وبعبارة اخرى نتاج ما هو بنتاج مخيلة حرة يتولى الروح توجيهها . ومن جهة اخرى ، يطلعنا الشعراء العبرانيون على ما تلقوه من الرب من وحي ، فيضعوننا على هذا النحو ، في قبالة الهام لاواع ، معزول ، منفصل عن فردية الفنان وروحه الخلاقة ؛ ولهذا النتاج ، كما في الجليل بوجه عام ، طابع مجرد ، ازلي ؛ وهو لا يمثل للحدس والوعي الا من خلال علاقته بما هو خارجي عنه .

اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان الشعراء والفنانين هم بدورهم انبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والالهي ويكشفون عنهما لهم ، لكنهم يختلفون عن شعراء الشرق وفنانيه من النواحي الاساسية التالية :

اولا ، لا يتألف مضمون آلهتهم من عناصر مقتبسة من الطبيعة

الخارجية وغريبة عن الروح الانساني ، كما لا يتكون من تجريد  
اله اوحده لا يشتمل الا على مجهود خلاق سطحي وإلا على داخلية  
لا شكل لها ، بل انه - مضمون الالهة ذاك - مأخوذ من معين  
الروح والحياة الانسانية ، ومتخلص ، ان جاز التعبير ، من  
الصدر الانساني ، فهو بالتالي مضمون غير قابل للانفصال عن  
الانسان ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه ، بحيث ان ما ينتجـه  
الانسان يمثل اجمل تعبير عما هو كائن عليه .

ثانيا ، ان الفنانين هم ايضا شعراء يصوغون هذه المادة وهذا  
المضمون ، ليعطوها شكلا مستقلا ، ناجزا في ذاته ، لا يرتكز الى  
غير ذاته . ومن هذه الزاوية ، دلل الفنانون الاغريق على انهم  
شعراء خلاقون حقا . فقد وضعوا في البوتقة جميع العناصر  
الاجنبية ، ولكن بدلا من ان يستخلصوا منها مزيجا خليطا ، كما  
في قِدر الساحرة ، قضوا على كل ما هو عكر ، طبيعي ، مشوب ،  
غريب ، مجاوز الحد في تلك العناصر ، واحرقوا بالنار المتقدة في  
اعماق الروح جميع تلك المواد معا ، فاستنبطوا على هذا النحو  
الشكل المظهر المصفى ، وما استبقوا الا آثارا مبهمة من المادة  
التي منها انبثق هذا الشكل . وقد كانت مهمتهم ، من هذه  
الزاوية ، اقضاء كل ما هو عادم الشكل ، مسيخ ، رمزي وقبيح  
في المواد التي اورثهم اباها الماثور ، من جهة اولى ، وإيسراز  
الروحي بحصر المعنى وتبويته مكانة الصدارة من الجهة الثانية ،  
علما بأنه ما عاد مطلوبا منهم سوى تفريد هذا الروحي والبحث له  
عن التعبير الخارجي المطابق او ابتكاره . وهنا يواجهنا ، لأول  
مرة ، الشكل الانساني الذي لا يعود مجرد تشخيص لاعمال الحياة  
الانسانية واحداثها التي تفرض نفسها ، كما رأينا ، بوصفها  
الواقع الوحيد المطابق . لكن لئن وجد الفنان هذا المضمون  
جاهزا في الواقع المحيط ، فان مهمته ايضا ان يجرده من جميع  
عناصره العارضة والهامشية ، ليجعل منه مضمونا انسانيا روحيا  
حقا ، مضمونا يغدو ، بموجب الجوهرى الذي فيه ، تمثيل القوى



الازلية للآلهة . في هذا تحديدا يكمن عمل الخلق الروحي ، الحر ، غير المشوب بالمسف والاعتباطية ، الذي هو عمل الفنان .

ثالثا ، بالنظر الى ان الآلهة غير موجودة هنا من اجل ذاتها ، بل هي تمارس ايضا نشاطها في قلب الواقع العيني ووسط الاحداث الانسانية ، فان من مهمة الشاعر ايضا ان يتعرف حضور الآلهة ونشاطها في علاقاتها بالاشياء الانسانية ، وان يؤول الاحداث الطبيعية والاعمال والمصائر الانسانية التي تندخل فيها ، على ما تشير الدلائل ، القوى الإلهية ، وان يتولى على هذا النحو شطرا من مهمة الكاهن ، من مهمة العراف . ونحن اذ ننتقل من منظور التفكير الشرقي المميز للعصور الحديثة ، تقوم بتاويل الظاهرات الطبيعية على ضوء القوانين والقوى العامة ، وبتاويل الاعمال الانسانية تبعا للنيات الباطنة والاهداف الواعية ؛ لكن الشعراء الاغريق بحثوا في كل مكان عن الالهي ، وعندما اعطوا النشاطات الانسانية شكل اعمال إلهية خلقوا ، بهذا التاويل ، الاتجاهات المختلفة التي تفعل فيها قدرة الآلهة فعلها . ومن عدد معين من هذه التاويلات ينبع عدد معين من الاعمال التي يتظاهر فيها هذا الاله او ذاك ، على ما هو كائن عليه . ولو تصفحنا اشعار الهوميرو لما وجدنا فيها اي حدث بارز لا يكون ناشئا عن ارادة الآلهة او مساعدتها الفعلية . وتمثل هذه التاويلات رؤية الشاعر ، تصوره ، معتقده بالذات ، سواء افصح عنها باسمه الخاص ام وضعها على لسان اشخاصه من عرافين او أبطال . فمن الابيات الاولى في الالياذة (النشيد الاول ، الابيات ٩ - ١٢) ، يؤول الشاعر الطاعون الذي فشا في معسكر الاغريق على انه نتيجة لغضب ابولون على اغاممنون الذي ما كان يريد ان يعطي ابنته لكريزيس (١٠) ، وفي موضع لاحق (النشيد الاول ، الابيات ٩٤ -

١٠٠) يعلن للاغريق التفسير نفسه على لسان كالشاس (١١) .  
 هاكم اخيرا ، بحسب ما جاء في آخر اناشيد الاوديسة  
 (النشيد الرابع والعشرون ، الايات ٤١ - ٦٣) كيف نعي آخيل  
 (بعد ان رافق هرمس اشباح الامراء الموتى نحو حقل البروق (١٢)  
 حيث التقوا باخيل وسائر الابطال الذين حاربوا امام طروادة والذين  
 سينضم اليهم عما قريب اغاممنون نفسه) : « قاتل الاغريق طوال  
 النهار ، وعندما فصل زفس بين المتحاربين حملوا الى السفن  
 الجثمان النبيل ، وغسلوه والدموع تنهمر من عيون اكثرهم ،  
 ودهنوه بالشحم . وعلى حين فجأة انشق البحر عن صـوت  
 إلهي ، وكاد الاخينيون (١٣) المدعورون يلقون بأنفسهم الى بطن  
 السفن لو لم يمسكهم نسطور (١٤) ، وهو شيخ طاعن في السن  
 واسع العلم ثبت فيما انف سداد نصائحه» . وشرح لهم الحادث  
 بقوله : «انها الام التي تخرج من البحر مع الالهات البحريـات  
 الخالدات لاستقبال ابنها المتوفى» . وبدد التفسير خوف  
 الاخينيين الذين كانوا على قدر مرموق من الذكاء ، اذ باتوا يعلمون  
 الان ما حقيقة الامر : فالانساني ، الام ، الام الحزينة على ابنها  
 استبقت قدومهم ؛ فهم لا يرون ولا يسمعون الا ما هم عليه كائنون ؛  
 وآخيل ابنها ، وهي في بحر من الحزن غارقة ؛ وعلى هذا النحو

- 
- ١١ - كالشاس : مراف اغريقي رافق اغاممنون في حصار طروادة ، وامر  
 بنفسية ابنته افيجينيا ، ونصح ببناء حصان طروادة . «م»  
 ١٢ - البروق : نبات ذو زهر ابيض يرمز الى الموت عند الاغريق . «م»  
 ١٣ - الاخينيون : اقدم ارومة الحربية ، وقد اسسوا حضارة باهرة في  
 مطلع الالف الثاني قبل الميلاد ، واستقطوا طروادة بعد حصار دام عشر سنوات.  
 « م »  
 ١٤ - نسطور : ملك بيلوس الخرافي ، والاكبر سنا بين الامراء اللذين  
 حاصروا طروادة . «م»

يلتفت اغاممنون نحو آخيل ويتابع سرد القصة واصفا الالم الذي نزل بساحة الجميع : « حولك تقف بنات شيخ البحر يزفـرن بالاهات ويعولن ، وقد تدثرن باردية مبللة بالرحيق ؛ ويتعاليى كذلك عويل ربات الشعر ، وقد اجتمعن تسعتن ، متناوبات على الانشاد ، وكان انشادهن في غاية من الجمال والشجى ، فما استطاع احد من الاخينيين ان يمسك دموعه » .

لكن الاوديسة تتضمن ظهورا إلهيا آخر استاثر على الدوام باهتمامي وفضولي . فأوليس يتعرض ، اثناء هيمانه بين مشارق الارض ومغاربها (الاوديسة ، النشيد السابع ، الايات ١٥٩ - ٢٠٠) ، للاهانة من قبل الفياسيين (١٥) ، لانه امتنع ، في العاب اوريايوس الحربية ، عن المشاركة في رمي القرص ؛ فردد على هذه الاهانة بنظرات عابسة وكلمات قاسية ؛ ثم ينهض ويمسك بالقرص - اكبر الاقراص وانقلها جميعا - ويقذف به بعيدا الى ما وراء الهدف . ويعلم احد الفياسيين الموضع ويقول له : حتى الاعمى يمكنه ان يرى الحجر ؛ انظره هناك متميزا عن الاحجار الاخرى ومنقدا عليها ؛ وليس لك في هذه المباراة ان تخشى شيئا ؛ فلن يكون في استطاع اي فياسي ان يصل الى الهدف ذاته ، وكم بالاحرى ان يتجاوزه . بهذه الكلمات نطق ، لكن اوليسس (١٦) الالهى ، الذي تألم ما تألم ، اغتبط بعثوره في

---

١٥ - الفياسيون : شعب خرافي ورد ذكره في الاوديسة . وكانت نوسيكاء ،

التي استقبلت اوليسس التائه ، ابنة ملكهم . «م»

١٦ - اوليسس : باليونانية اوديسوس : ملك افرىقي خرافي ، من ابطال حرب طروادة التي تميز فيها بطوره وحيلته . وهو الذي اقترح حيلة الحصان الخشبي . ومودته الى موطنه هي موضوع الاوديسة : فقد شاء له سوء طالع له ان ينه من شاطئ الى شاطئ ، فما وصل الى غابته الا بعد عشر سنوات ، حيث وجد كثرة من الطامحين في خلافته ، فقتلهم . «م»

تلك المباراة على صديق يريد له الخير . ويؤول هوميروس تلك الكلمات الودية والمشجعة التي صدرت من فاه رجل فياسي بانها الوسيلة التي اختارنها اثينا لتجلى لاوليس .

## ب - آلهة المثال الكلاسيكي الجديدة

بوسع المرء ان يتساءل ايضا : ما هي منتجات هذا النشاط في الفن الكلاسيكي ، ما هي طبيعة الآلهة الجديدة للفن الاغريقي؟ ان خير ما يمكن ان نبينها بالطبيعة الاكثر عمومية لهذه الآلهة ، والاكثر كمالات في الوقت نفسه ، هي فرديتها المركزة ، وذلك بقدر ما ان هذه الفردية ، المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والاعمال والاحداث المنزلة ، متصورة على انها واحدة في ذاتها ومرتبطة بجميع قسماتها ومعالمها بمركز واحد .

ان ما يسترعي انتباهنا في هذه الآلهة هو ، اولا ، الفردية الروحية الجوهرية ، المتجردة من ظاهر الخصوصيات المتعددة الاشكال للحياة اليومية البائسة ، ومن الجي شان الذي هو سمة مميزة للملاحقة اهداف متناهية لا تقع تحت عد ، والمركزة بكل طمانينة وثقة الى اساس واضح وازلي ، هو ذاك الذي توفره لها شموليتها وكونيتها . فبفضل ذلك لا غير تبدى لنا الآلهة قوى غير قابلة للفناء ، يتظاهر عملها ، لا في اشياء خاصة او بالترايط مع ما هو خارجي عنه ، بل من خلال الاستقلال التام عن العالم الخارجي ، وعلى نحو ينم عن ثباته واكتفائه بذاته .

بيد ان هذه الآلهة ليست ، من الجهة الثانية ، محض تجريدات ، محض عموميات روحية ، او ما يسمى بالمثل الكلية ، لكنها توجد بقوة ذاتها بصفتها افرادا ، وهي محبوة بالتالسي

بالوضوح والدقة والتميز ، اذ لا فردية بلا تميز . وبالفعل ، وكما بينا اعلاه ، توجد ، حتى في اساس كل إله من الآلهة الروحية ، قوة طبيعية محددة ، ينصهر الاله وإياها ليؤلّفا جوهرًا أخلاقيًا محددًا يعين لكل إله دائرة نشاط واضحة الحدود لتكون مضماره الموقوف عليه . أما التظاهرات الكثيرة التعداد لهذا النشاط فتشكل - إذا ما ردت إلى وحدتها البسيطة - الشخصية المميزة لكل إله .

لكن تحديد حدود دائرة هذا النشاط لا يجوز الغلو فيها ، في المثال الحق ، إلى درجة أحادية الجانب المتناهية للشخصية المميزة : فالتماس مع الكلّي لا يجوز بحال من الأحوال أن ينقطع ، كما لا يجوز بحال من الأحوال أن تغدو العودة إلى الكلّي مستحيلة . هكذا يتبدى كل إله ، وهو تلك الفردية الإلهية ، وبالتالي الكلية ، ومع أنه محبب بشخصية مميزة محددة ، يتبدى في الوقت نفسه على أنه كل في الكل ، ويحتل نقطة الانتصاف بين الكلية المحضة المطلقة وبين الخصوصية المجردة . وهذا ما يضيء على المثال الكلاسيكي الحقيقي الطمأنينة اللامتناهية والسكون اللامتناهي ، والغبطة البريئة من كل هم ، والحريّة التي لا يعيقها عائق .

إن شخصية الإله ، الواضحة والمحددة في ذاتها ، ليست ، بوصفها وجهًا من وجوه جمال الفن الكلاسيكي ، روحية فحسب : بل هي تتبدى أيضًا للعين والروح في شكل خارجي ، مرئسي جسماني .

هذا الجمال ، الذي ليس مضمونه الاوحد العناصر المتقبسة من الطبيعة ومن العالم الحيواني ، في تشخيصهما الروحي ، بل كذلك الروحي ذاته ، الروحي بما هو كذلك ، في كينونته - في - الهنا المطابقة ، أقول : هذا الجمال لا يجوز أن يكون **وهزيًا** إلا بصفة ثانوية ، ومن خلال صلته بالطبيعي ليس إلا . والتعبير الحقيقي عنه هو ذاك المتمثل بالشكل الخارجي المطابق للروح ،

وللروح وحده، على اعتبار ان المضمون الداخلي يحقق ذاته بذاته ان جاز القول ويشف عن ذاته بتمامه من خلال ذلك الشكل .

من جهة اخرى يجب ان يعتمد الجمال الكلاسيكي ، فسي تعبيره ، عن الجليل . وبالفعل ، ان الاحساس بالجليل يتانى عن العمومية المجردة التي تتصرف ، وهي المتجردة من كل تحدد ، بطريقة محض سلبية حيال كل ما هو خصوصي ، وبالتالي حيال كل تجسد . وبالمقابل يعين الجمال الكلاسيكي موقع الفردية الروحية في وسطها الطبيعي ويظهر الداخلية بواسطة عناصر مقتبسة من العالم الخارجي .

لهذه الاسباب ينبغي ان نعتق الشكل الخارجي ، مثله مثل المضمون الروحي الذي يتحقق بواسطته ، من جميع الطوارئ والأعراض اللازمة للتعين الخارجي ، ومن كل تبعية للطبيعة ، ومن كل مرضية وكل تناهٍ وكل حينية ، ومن كل اهتمام بما هو حسي صرف ، ليسمو بتحدده ، الذي يختلط مع تحدد الطابع الروحي للاله، نحو توافق حر مع الاشكال العامة للهيئة الانسانية. ومثل هذه الخارجية المطهرة ، التي زال منها كل ضعف وكل نسبة وكل اثر من خصوصية مجردة ، هي وحدها التي توائم الداخلية الروحية التي يفترض فيها ان نفوس فيها وتنجسد .

لكن بما ان الالهة ، المحبوة بطابع مميز محدد ، تندرج ايضا في عداد الكلّي ، فمن الضروري ان يكون تظاهرها الخارجي هو ذاك الذي يمثل الروح المرتكز الى ذاته ، والمتمتع في الوقت نفسه بأمان وطمأنينة كاملة في الشكل الذي يتلبسه .

لهذا نرى فردية الالهة العينية تتصف ، في المثال الكلاسيكي بحصر المعنى ، بذلك النبل وذلك السمو الروحي اللذين يعبران عن تنائي جميع تحديدات الوجود المتناهي ونواقصه ، على الرغم من تقمص هذه الفردية شكلا جسمانيا وحسيا . صحيح ان الكينونة - في - ذاتها الخالصة والتحرر المجرد من كل تحدد

كفيلان بأن يفضيا الى الجليل ، لكن بما ان المثال الكلاسيكي لا يوجد الا لذاته ولا يمثل سوى نمط كينونة الروح ، فان الجليل الذي ينطوي عليه هذا المثال ينصهر مع الجمال ويتحول مباشرة الى جمال . وهذا ما يسبغ بالضرورة على هيئة الالهة طابعا من العظمة ، طابع الجمال الكلاسيكي الجليل . ان هالة من الوقار الازلي ومن الصفو الذي لا يرنقه مرنق تكلل جبين الالهة وتثع على كامل مظهرها .

وبفضل هذا الجمال تبدو الالهة وكأنها تهيمن على جسمانيتهما، وهذا ما يخلق تعارضا بين عظمتها الكلية القبضة ، التي هي كينونة - في - ذاتها روحية، وبين جمالها الذي هو جمال خارجي وجسماني . وينبدي الروح غارقا بتمامه في شكله الخارجي ، ولكنه يتجاوزه مع ذلك ليفوض في ذات نفسه . فلكانه إله خالد يعمزج بالبشر الفانين .

ان الالهة تهيمن ، بحريتها الجليلة وصفوها الروحي ، على الجانب الجسماني فيها هيمنة تامة كاملة بحيث ان اعضاءها ، على كمالها وجمالها ، تبدو لها ولا بد وكأنها شيء مضاف اليها اضافة وفائض عن الحاجة . ومع ذلك فان هيئتها كلها تبدو حية ونشطة ، تؤلف وماهيتها الروحية كلا واحدا ، ولا تقبل انفصالا عن هذه الماهية ، وليس فيها من تمييز البتة بين الاجزاء الصلبة والاجزاء الرخوة ، على اعتبار ان الروح لا يسمى الى الافلات من إيسار الجسم والى السيطرة عليه ، بل يؤلف كلاهما كلا متكاملا وناجرا تشرئب فيه وتنتصب الكينونة - في - ذاتها الروحية بثقة وطمأنينة مرموقة .

لكن بقدر ما يكون التعارض الذي اشرنا اليه اعلاه موجودا - وهذا من دون ان يأخذ تظاهره شكل تمييز وانقسام بين الروحية الداخلية وتعبيرها الخارجي - فان السليبي الذي ينطوي عليه التعارض المشار اليه يكون ، لهذا السبب بالذات ، محايثا

للكل غير القابل للقسمة ويعبر عن نفسه من خلاله . وهو يعبر عن نفسه بالتحديد بتلك المسحة من الكتابة التي لم تغب عن نظر المحبين بحساسية مرهفة والتي تنضج بها التماثيل القديمة ، بما فيها تلك التماثيل التي يشع جمالها الكامل بالفتنة والظرف . ان الصفو الالهي ليس هو ذاك الذي يتأتى من الفرح ، من البهجة ، من الاكتفاء ، كما ان سلام الابدية لا يمكن التعبير عنه بالابتسامة التي يفتقر عنها الشعور بالرضى والاحساس المتع بالرفاه ورغد العيش . ان الرضى هو الشعور الذي يوفره لنا التوافق بين ذاتيتنا الفردية وبين الوضع الذي نحن فيه ، سواء اوجدنا هذا الوضع بانفسنا ام فرض نفسه علينا كمعطى . ونابليون ما افصح قط بقوة عن رضاه بمثل القوة التي كان يفصح بها عنه كلما نجح في تحقيق شيء يقابله العالم بأسره بالاستياء . وبالفعل ، ما الرضى الا الاستحسان الذي اقايل به ما انا كائن عليه ، واعمالى ومشاريعى وإنجازاتي ، وقد يؤدي الفلو فيه الى التباهي الذي لا مفر من ان يسقط فيه كل انسان يحسن تدبير امره مع الحياة بيسر كبير . بيد ان هذا الشعور والتعبير عنه ليسا مما تنصف به الالهة النحتية الخالدة . فالجمال الحر والكامل لا يمكن ان يرضى بوجود متناه متحدد ، بل ان فرديته ، سواء امن جانب الروح ام من جانب الشكل ، لا تغادر ابدا مضمار الشمولية الحرة والروحانية الكافية ذاتها بلداتها ، حتي وان تكن متميزة ومتحددة في ذاتها . وانما بسبب هذه الشمولية اخذ على الالهة الاغريقية يرودها . لكنها ليست باردة الا بالنسبة اليها نحن الذين تنجس حياتنا الداخلية ضمن حدود ضيقة تحجب عنها اللامتناهي ؛ لكننا لو نظرنا الى الالهة الاغريقية في ذاتها لوجدناها تتنفس حياة ودفئا وسلاما صافيا هنيا ينعكس اثره في جسمها ولا يعبر الا عن التجرد عن الخصوصي والامبالاة بكل الاشياء القابلة للبلى والعزوف عن المظاهر الخارجية ، وهو عزوف لا يخالطه اي شعور بالخيبة او الكتابة ، ولكنه محض عزوف عن الاشياء الارضية



والزائلة ، واوجدنا كذلك صفوها الروحي يخلق فوق الموت والقبر والزمن والخسائر وكل الاشياء السلبية التي يجيدها ويشلها بفعل عمقه بالذات . لكن كلما تثبتت الوقار والحريسة الروحانية في هيئة الالهة ، تعاظم التفارق بين عظمتها ، من جهة ، وبين تحددها وجسمانيته من الجهة الثانية . فلكان الالهة الكلية القبضة أحزنها ان تكون سعيدة وان يكون لها جسم ؛ فنحن نقرا في هيئته: المير الذي ينتظرها ومآلها الذي سيحدد في خاتمة المطاف انحطاط الفن الكلاسيكي من خلال ابرازه ، على نحو فعلي ومتعاظم باستمرار ، التناقض بين العظمة والخصوصية ، بين الروحانية والوجود الحسي .

اما فيما يتعلق بالتمثيل الخارجي ، المطابق لمفهوم الفن الكلاسيكي هذا ، فقد سبق لنا ان قلنا جوهر ما ينبغي قوله في معرض تأملاتنا عن المثال بوجه عام . لذا يمكن لنا ان نكتفي هنا بان نضيف ان فردية الالهة الروحانيين ليست متصورة ، في المثال الكلاسيكي بحصر الكلام ، لا في علاقاتها مع ما هو خارجي او اجنبي بالنسبة اليها ، ولا من وجهة نظر المنازعات والصراعات التي تجد نفسها مرغمة على الخوض في غمارها بحكم خصوصيتها ، بل هي متصورة في ذلك الانطواء الابدي على ذاتها ، في ذلك الطابع الاليم للسلام الالهي الذي تحدثنا عنه . اذن فما هو واضح ومتحدد في فردية الالهة لا يتظاهر من خلال اهواء وعواطف خصوصية قد تخالج هذه الالهة او تلك من خلال الاهداف المحددة التي قد تنشدها . بل ان الالهة تجد نفسها منساقة الى التركيز المحض في داخل ذواتها ، بمنأى عن كل نزاع او مضاعفات ، وبمعزل عن كل علاقة بما هو متناه وناشز . وهذا السكون الوطيد ، الذي ما هو بمتخشب ولا بارد ولا ميت ، هذا السكون التأملي والثابت بشكل ، بالنسبة الى الفن الكلاسيكي ، نمط التمثيل الاسمي والاكثر مطابقة . اذن فعندما تظهر الالهة

الكلاسيكية في بعض الاوضاع والمواقف والأعمال ، فعلى هذه  
 الأخيرة الا تكون من طبيعة مسببة للمنازعات ، بل يجب ان تدع  
 الآلهة على سابق اطمئنانها وصفوها بجنوحها هي نفسها السئ  
 المسألة والوداعة . ولهذا فإن النحت هو ، من بين سائر الفنون ،  
 اصلحها لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته وهدوئه ، اذ  
 يشف عن الالهية العامة اكثر مما ينم عن الطابع الخصوصي  
 لإله ما . والنحت الاقدم عهدا والاكثر صرامة هو ، بوجه خاص ،  
 الذي يبرز هذا الجانب من المثال ؛ وانما في زمن لاحق فحسب  
 شرع ياضفاء حركية درامية على الاوضاع والمواقف والاشخاص .  
 اما الشعر فانه يحمل الآلهة ، على العكس ، على التصرف والعمل ،  
 وبما ان العمل ينطوي على موقف سالب ازاء ما هو موجود ، فانه  
 يزج بها في منازعات وصراعات . والسكون والهدوء اللذان  
 يسبغهما فن النحت على الآلهة ، ما دام لا يتجاوز بعد حدود  
 ميدانه الحقيقي ، لا يمكن ان يعبرا الا بذلك الوقار وتلك الكتابة  
 اللذين تحدثنا عنهما آنفا عن الموقف السلبي للروح حيال  
 الخصوصي .

## - ٢ -

### طور الآلهة الخصوصية

تحلل الالهية ، من حيث هي فردية تقع تحت الادراك  
 الحسي وتمثل في كينونتها - في - الهنا المباشرة ، ومن حيث  
 هي بالتالي متحددة وخصوصية ، تتحلل بالضرورة الى كثرة من

الاشكال والهيئات . والشرك ملازم للفن الكلاسيكي لا يفارقه ، ومن العبث الذي لا طائل فيه ان يهفو بعضهم الى تمثيل الاله الاوحد للجليل او للحولية او للديانة المطلقة التي تنصور الله كشخصية روحية منغلقة على ذاتها ، في شكل جمال كلاسيكي . كما انه من العبث الذي لا يجدي فتى ان يعتقد بعضهم ان مضمون المعتقدات الدينية لدى اليهود والمسلمين والمسيحيين كان يمكن ان يتلقى ، كما لدى الاغريق ، اشكالا كلاسيكية يوحى بها الحدس المباشر .

### ١ - تعدد الالهة الفردية

ينقسم الكون الالهي ، في الطور الذي نحن فيه ، الى عدد كبير من الالهة الخصوصية ، وكل إله منها فرد في ذاته وبالقياس الى سائر الالهة . لكننا نخطئ فيما لو راينا في هذه الفرديات محض تمثيلات مرموزية Allégorique لسلمات وملكات عامة، كان نرى في ابولون ، على سبيل المثال ، إله المعرفة، وفي زفس إله السيادة ، الخ . بل على العكس من ذلك : فزفس هو ، مثله مثل ابولون ، إله المعرفة ، وتصور لنا الاومينيديات ابولون وهو بمنح حمايته لاورستس ، وهو ابن ملك حرضه بنفسه على النار والانقسام . والحق ان دائرة الالهة الاغريقية مؤلفة من عدد جم من الافراد ، ولكل فرد منهم طابعه المتحدد والخصوصي ، وهو يمثل في الوقت نفسه كلية تشمل ، في ما تشمل ، صفات إله آخر . وكل هيئة خصوصية ، من حيث هي إلهة ، هي فسي الوقت نفسه الكل . وينجم عن ذلك غنى عظيم في الصفات والسلمات بالنسبة الى الافراد الالهيين لدى الاغريق ؛ وبالرغم من ان غبطة هؤلاء الافراد تعود الى انطوائهم الروحي على ذواتهم والى

تنزههم عن تعدد اشكال الاشياء والظروف المباشرة والمتناهية  
- وهو تعدد يلهمي ويشنت الانتباه - فانهم يملكون مع ذلك القدرة  
على مزاوله نشاطهم في مختلف الاتجاهات مهما تنوعت : فما هم  
بالخصوصي المجرد ، ولا بالكلّي المجرد ، وانما هم الكلّي الذي  
هو مصدر الخصوصي ومنبعه .

## ب - انعدام التصنيف الصارم

بالنظر الى طبيعة الفردية هذه ، وقف الشّرك الاغريقي عاجزا  
عن انشاء وحدة كلية متماسكة . ويبدو للوهلة الاولى ان العدد  
الكبير من الالهة المجتمعين في الاولب كان لا بد لهم ، كيما تكون  
خصوصيتهم واقعية ومضمونهم كلاسيكيا ، ان يعبروا فسي  
مجموعهم عن كلية الفكرة ، وان يمثلوا مجمل قوى الطبيعة  
والروح ، وان يحتل كل واحد منهم مكانه في نظام محدد متكامل ،  
بحيث ينم عن لزومه وضرورته . لكن هذا المطلب يمكن ان يرد  
عليه بتحفظ وجيه : فقوى الروح وقوى الداخلية الروحية المطلقة  
بوجه عام قد تم اقتضاؤها عن ميدان الدين انكلاسيكي ، فكان من  
نتيجة ذلك ان تضاعف حجم المضمون الذي امكن للميتولوجيا  
الاغريقية ان تتبنى مظاهره الخصوصية وان تجعلها في متناول  
الادراك الحسي . اضيف الى ذلك ان تعددية الاشكال الفردية  
استتبعت تحديدا متنوعا حسب الظروف وغير خاضع بالتالي  
لتصنيف صارم للفوارق المفهومية ، لانه لا يسمح للالهة ان  
تتجمد في تعين واحد اوحده . لكن الكلية التي يحيا فيها الالهة  
حياتهم الكلية الغبطة تنافى ، من جهة مقابلة ، مع الخصوصية ،  
فينجم عن ذلك احتفاظ القوى الابدية بصفوها وهيمنتها على  
الوقار البارد للمتناهي الذي كان من المحتم ، لولا التناقض المشار  
اليه ، ان يتلبس الوجوه الالهية بحكم طابعها المحدود .

هكذا نجد انه وان تكن قوى العالم الرئيسية ، المؤلفة لوحدة الطبيعة والروح ، ممثلة في الميتواوجيا الاغريقية ، فان هذا المجموع لا يؤلف ، رغم الوهية الالهة العامة وفرديتها ، كلا متماسكا ولا يمكنه ان يمثلها ، لان الالهة لن تعود في هذه الحال وجوها منفردة ، بل ستمسي محض كائنات مرموزية ، كما انها لن تعود في هذه الحال افرادا انسانيين ، بل ستمسي محض وجوه مجردة ، متناهية ، محدودة .

### ج - الطابع الاساسي للمائرة الالهة

لو امعنا النظر عن كذب في دائرة الالهة الاغريقية ، اي الالهة الرئيسية ، من منظور ما يشكل الجوهر البسيط لطابعها ، كما نبته النحت في شكل هو في آن واحد اكثر الاشكال عمومية واقربها الى العيانية الحسية ، للاحظنا بكل تأكيد ان الفوارق الاساسية بين الالهة ، وكذلك كلية كل إله منها ، تبقى محفوظة ومصانة بصورة عامة، ولكن دقة التنفيذ ، فيما يخص التفاصيل، مضحى بها بالمقابل لصالح الجمال والفردية . هكذا نجد ان زفس، على سبيل المثال ، يظل ممسكا بين يديه بزمام سلطانه على سائر الالهة ، ولكن من دون ان ينتقص هذا السلطان من استقلال هذه الالهة ولو بعلامه ظفر . فصحيح انه رب السماء والبرق والرعد وقوة الطبيعة المنجبة ، لكنه يمثل ايضا وعلى الاختص ، وبمزيد من العمق ، قوة الدولة ونظام الاشياء الشرعي والقوة الانزامية للعقود والايمان وفرائض الضيافة ، وبالاختصار ، يمثل الروابط التي تكونها الجوهرية الانسانية ، العملية والاخلاقية ، وسلطان المعرفة والروح في آن واحد . ويمارس اخوته سلطانهم إما في

الخارج ، باتجاه البحر ، وإما تحته ، في العالم السفلي .  
 فأبولون يظهر بصفته إله المعرفة ، بصفته التعبير عن اهتمامات  
 الروح وتمثيلها الجميل ، بصفته رب ربوت الوحي . «اعرف  
 نفسك بنفسك» : هذا هو القول المنتوش في واجهة معبده في  
 دلفي ، وهو بمثابة أمر أو وصية موجهة لا إلى نقاط الضعف  
 والعيوب ، بل إلى ماهية الروح بالذات وإلى الفن وإلى كل وعي  
 حقيقي . كذلك فإن الحيلة والكلام المصنوع ، والتوسط بوجه عام ،  
 أن كانت تنتمي ، بحكم العناصر الأخلاقية الملزمة لها ، إلى  
 مستوى أقل ارتفاعاً ، فإنها تبقى مرتبطة أيضاً بالروح الذي ما  
 كان ليكون كاملاً لولاها ، وتسم بيسمها في المقام الأول هرمس  
 الذي من جملة مهامه الأخرى أن يرافق أرواح المتوفين إلى العالم  
 السفلي . أما القوة الحربية فهي السمة الرئيسية لأريس (١٧) .  
 وبالمقابل فإن هيفائستوس هو إله الممارسة التقنية . أما الإلهام ،  
 الذي يظل مشتملاً على عنصر من الطبيعية ، والقوة الإلهامية  
 الطبيعية للخمر والإلهام والعروض المسرحية ، الخ ، فهي من  
 اختصاص ديونيسوس . وتقابل دائرة الإلهة الذكور هذه دائرة  
 معاكسة من الإلهة الإناث . فجونون تمثل في المقام الأول رابطة  
 الزواج الأخلاقية ؛ وكيرسيا علمت الزراعة وعممتها ، فوهبت  
 البشر بذلك اثنتين من أعظم المنافع التي ترتبط بها : فقد علمتهم  
 من جهة أولى أن يسهروا على حسن إثمار المنتجات الطبيعية  
 التي تستهدف تلبية الحاجات الأكثر مباشرة ، وجعلتهم من الجهة  
 الثانية يكتشفون في الزراعة الروابط الروحية الملكية والزواج  
 والقانون وبدابات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق . كذلك  
 تمثل أثينا الاعتدال ، وهدوء التفكير ، والشرعية ، وقوة الحكمة ،

---

١٧ - أريس : إله الحرب عند الأنريق ، ابن زفس وهيرا ، وهو أحد

الإلهة الأولمبية الرئيسية الاثني عشر . «٢»

وقيمة المهارة التقنية والشجاعة ، وتجسد في عذريتها الحربية والمتبصرة في آن واحد الروح العيني للشعب والروح الحر والجوهري لمدينة اثينا التي تمثلها موضوعيا كقوة مهيمنة تساهل تكرمه إلهية . اما ديانا بالمقابل ، وبخلاف ديانا إفسس ، فصفتها الرئيسية الاستقلال الفيور الذي تدين به لعنفها العذرية ؛ فهي تحب الصيد وتجهل هدوء التفكير ؛ انها عذراء صارمة ترنو على الدوام الى الخارج . وتمثل افروديت ، مع أمور الجميل الذي تحول الى غلام غض العود بعد ان كان يمثل المارد القديم إيروس ، تمثل عاطفة الحب الانسانية والحب الجنسي ، الخ .

هذا هو المضمون الروحي للآلهة الفردية . اما فيما يتعلق بتمثيلها الخارجي ، فعلينا هنا ان نشير مرة اخرى الى النحت بوصفه الفن الاقدر على التعبير عن خصوصيات الآلهة هذه . لكن النحت ، بتعبيره عن الفردية في تعينها النوعي ، يعتمد عما كان قد اعطاه عظمته الهيبة الاولى ، وان كان يجد مع ذلك ضربا من التعويض في كونه يكثف تنوع الفردية وغناها في تعيين واحد ، هو ذاك الذي اسميناه **بالطابع المميز** ، وفي كونه يجعل هذا التنوع وهذا الغنى في متناول الادراك الحسي اذ يعطيها تعبيرا واضحا وبسيطا في آن معا ، اي يشبثهما في وجوه آلهة تمثل تعيينهما النهائي وذا الشمولية الخارجية . وآية ذلك ان التمثيل يبقى على الدوام ، من وجهة النظر الخارجية والواقعية ، لامتيعنا ، بينما يتعرض المضمون ، حتى في الشعر ، لعملية انشاء وصياغة تأخذ شكل قصص تروي مغامرات الآلهة وتقلبات مصائرهما . ومن هذه الزاوية يبدو النحت ، من جهة اولى ، فنا اكثر مثالية ، بينما يقوم ، من الجهة الثانية ، بتفريد طابع الآلهة اذ يؤنسها على نحو واضح متحدد واذا يدفع على هذا النحو بنزعة التشبيه Anthropolatrie للمثال الكلاسيكي الى اقصى حدودها .

وتمثيل الاغريق ، بوصفها تمثيلا لهذا المثال ، في شكل مطابق في اسوا الفروض لمضمونه الجوهري ، هي بذاتها مثل ، اشكال خالدة ، تكفي ذاتها بذاتها ، وهي للجمال الكلاسيكي بمثابة مركزه التشكيلي وقاعدته ، وهذا مع ان الوجوه التي تمثلها هذه التماثيل تبدو وكأنها في سبيلها الى انجاز اعمال محددة او الى الخوض في غمار احداث خصوصية .

### - ٣ -

## الفردية الخصوصية للآلهة

على ان الفردية وتمثيلها لا يمكن لهما الاكتفاء بخصوصية الطابع التي تظل خصوصية مجردة نسبيا . فالكوكب ينصاع لقانون بسيط للغاية ، يتحقق ملء التحقق في تظاهراته . وعالم الجمار لا يشتمل الا على عدد ضئيل للغاية من السمات المميزة ، بينما تكثر ، حتى في عالم النبات ، الاشكال الانتقالية والخلائط والمسائخ . وبديهي ان العضويات الحيوانية تنطوي على فروق واختلافات اكبر ايضا واكثر عددا ، وذلك من حيث الافعال وردود الافعال التي تقوم بينها وبين الوسط المحيط . لكن حين نصل الى عالم الروح ، باخذنا الدهش ازاء التعدد اللامتناهي لاشكال تظاهراته الخارجية والداخلية . لكن بالنظر الى ان المثال الكلاسيكي لا يكتفي بتمثيل الفردية المنطوية على ذاتها ، بل لا بد له ان يمثلها ايضا وهي قيد الحركة ، في علاقاتها مع ما ليس هي ، ومن خلال اعمالها وتأثيراتها في ما يحيط بها ، فان طابع الآلهة لا



يمكن ان يتجمد في التعمين الذي لا يزال جوهريا في ذاته ، بل لا بد له ان يؤكد ذاته بخصوصيات اخرى تبعده عن هذا التعمين . وهذه الحركات المشرئية نحو الواقع الخارجي وما يرافقها من تنوع هي التي تضيف الى فردية كل إله سمات محددة ، وهي عينها السمات التي توائم الفردية الحية والتي بدونها لا يمكن تصور مثل هذه الفردية . لكن مثل هذا التفريد يفضي على السمات الخصوصية طابعا احتماليا معينا يبدو وكأنه يقطع صلتها ورباطها بعمومية المدلول الجوهري . وبنتيجة ذلك يغدو الجانب الخصوصي في كل إله شيئا اختباريا ولا يعود يشكل في ظاهر الامر سوى سمة ثانوية ويعطي انطباعا بأنه مضاف اضافة .

## ١ - مادة التفريد

السؤال الذي يطرح نفسه بهذه المناسبة هو معرفة المصدر الذي تأتى منه مادة هذا النمط من تظاهر الآلهة ، وكيف يتم تطور هذه الأخيرة نحو التخصص ؟ ففي حالة الفرد الانساني الواقعي ، نجد ان شخصيته التي منها تنجم اعماله ، وان الاحداث التي يجد نفسه وقد زج في معمماتها ، وان المصير الذي اليه سيكون مآله ، انما تتحدد بالظروف الخارجية ، بتاريخ ولادته ، باستعداداته الفطرية ، بتأثير والدته ، بالتربية ، بالمحيط ، بروح العصر ، وبالاختصار ، بشبكة واسعة من الظروف النسبية ، الخارجية والداخلية . وتدخل هذه المادة كلها في عداد العالم الموضوعي ، وكثيرا ما تقوم بين سائر حياة الافراد ، المكتوبة من وجهة النظر هذه ، اختلافات باللغة العمق . لكن غير هذه الحال حال الفرديات الالهية التي لا توجد في الواقع العيني ، والتي هي على العكس من ذلك من نتاج الخيال . ومن هنا قد يتراءى لنا

انه بوسعنا الاستنتاج بأن الشعراء والفنانين الذين يخلقون المثال باقتباسهم عناصره من معين روحهم الحر لا يخضعون هم ايضا الا لعصف مخيلتهم الذاتي في اختيار المواد التي تفيدهم فسي رسم التفاصيل الخصوصية . لكن مثل هذا الاستنتاج لن يكون صائبا ، لان الفن الكلاسيكي ، كما تقدم بنا القول ، لم يتقدم نحو حالة المثال الحقيقي الا ردا على المقدمات التي تؤلف جزءا لا يتجزأ من دائرته . فمن هذه المقدمات تنبع الخصوصيات الخاصة (التي يدين الآلهة لها بفرديتهم الحية حقا . وقد سبق لنا ان اتينا بذكر الرئيسية من هذه المقدمات ، وما علينا الا ان نضيف التأملات التالية :

ان المصدر الاول ، الفني بالمواد ، الذي يفترف الفسنان الكلاسيكي من معينه ليكمل بتفاصيل خصوصية تفريد الآلهة ، يتكون من الاديان الطبيعية الرمزية التي استخدمتها الميتولوجيا الاغريقية كأساس ، بعد ان ادخلت عليها بعض التحويلات . بيد ان اسباغ هذه السمات المقتبسة من الاديان الطبيعية على الآلهة منظورا اليها كأفراد روجيين كان لا بد ان يجرد بالضرورة هذه الآلهة من طابعها الرمزي ، اذ لم يعد في مقدورها الانطواء على مدلول مغاير لما الفرد كائن عليه او متجل به . وعليه ، يفقد المضمون الرمزي القديم مضمونا لذات إلهية ، وبما انه لا يمس من قريب او بعيد الجانب الجوهرى من الآله ، بل يطال فقط خصوصية ثانوية ، فان هذه المادة تسقط الى مرتبة قصة خارجية او عمل او حدث منسوب الى الآله في هذه الظروف المعينة او تلك . هكذا تعاود الظهور جميع التقاليد الرمزية للشعر الدبسي القديم وتلبس ، بعد ان تحولت الى اعمال لذوات فردية ، شكل احداث ومغامرات انسانية يفترض فيها انها وقعت حقا للآلهة ولم تختلق اختلاقا من قبل عصف المخيلة الشعرية . حين يروى هوميروس ، على سبيل المثال ، ان الآلهة قصصدت الاثيوبيين الشجعان ونزلت في ضيافتهم وتلذذت بطيب ماكلهم طوال اثنى

عشر يوما ، فان هذه القصة ما كانت الا لتكون مبتذلة فيما لو كنا مكرهين على ان نرى فيها ابتكارا خالصا من لدن الشاعر . وكذلك الامر فيما يتعلق بقصة ولادة جوبيتر . فبمقتضى هذه القصة ، النهم كرونوس جميع الاولاد الذين انجبهم ، فلما حملت زوجته ريا من جديد لم تجد بدا من التوجه الى كريت لتضع زفس ، ثم عمدت الى استبداله بحجر غلفته بالجلد وقدمته الى كرونوس ليلتهمه مصورة نه انه فعلا ابنه . وفي زمن لاحق ، تقيا كرونوس جميع الاولاد الذين النهمهم ، بمن فيهم البنات وبوسيدون . وهذه القصة لن تعدو ان تكون ضربا من العبث الذي لا طائل فيه لو كانت محض اختلاق ذاتي . لكننا نكتشف فيها بقايا من مدلولات رمزية ظهرت ، بعد ان فقدت طابعها الرمزي ، وكأنها محض احداث خارجية . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن قصة كيريسيا وبروسبيرينا (١٨) . فالمدلول الرمزي لهذه القصة يكمن في اضمحلال حبوب الحنطة ثم انتاشها . وبمقتضى الاسطورة ، قطفت بروسبيرينا ، فيما كانت تلاعب الزهور في الوادي ، نرجسة عبقه كان جذر واحد من جذورها قد اعطى مئة زهرة . وعلى حين بفتة زلزلت الارض ، وظهر بلوتون من باطنها ، واختطف بروسبيرينا واقتادها ، وقد تعالى بكأؤها ، في مركبته الذهبية الى العالم السفلي . وطافت كيريسيا ، وقد امضها الالم الاموي ، بارحاء الارض بحثا ، بلا جدوى ، عن بنتها . لكن بروسبيرينا عادت في النهاية فظهرت مع ضوء النهار ؛ غير ان زفس كان قد وضع لظهورها هذا شرطا : فقد اشترط الا تكون قد ذقت طعام الالهة . ولكن بما انها ، ويا للأسف ، قد اكلت رمانة في بساتين

---

١٨ - بروسبيرينا : إلهة الزراعة عند الرومان ، ملكة العالم السفلي ، ابنة جوبيتر وكيريسيا ، اختطفها بلوتون ، ملك العالم السفلي ، وتزوجها . ٢٥٠

الليزيه (١٩) ، فما أبيع لها ان تظهر على الارض الا في فصل الربيع والصيف فقط . هنا ايضا لم يحتفظ المدلول العام بشكله الرمزي ، بل حوّل الى حدث انساني لا يشف عن المعنى البدائي الا من بعيد ومن خلال تفاصيل خارجية . والالغاب المطلقة على الآلهة لها هي الاخرى طابع رمزي ، لكنها بدلا من ان تمثل رموزا حقيقية ، ما عاد لها من غرض ، على العكس ، سوى ان تعطي الفردية وضوحا وتحديدا اكبر .

ثمة مصدر آخر لخصوصيات الآلهة الواقعية ، وهو علاقاتها المحلية ، سواء افبما يتعلق باصل الافكار بصدد الآلهة ام فيما يخص استيراد عبادتها او نشوءها ، ام فيما يتصل اخيرا بالاماكن التي قدمت عبادة هذا الإله او ذاك على عبادة غيره من الآلهة .

وعلى الرغم من ان تمثيل المآثال وجماله العام قد ارتفع الى ما فوق الشروط والخصوصيات المحلية ، وعلى الرغم من ان التفاصيل الخارجية ، المتنوعة المصادر ، قد انصهرت ، بفضل الميول التعميمية للخيال الفني ، في وحدة كلية مطابقة للمدلول الجوهري ، فان السمات الخصوصية والالوان المحلية تعاود مع ذلك ظهورها ، ولو بهدف اضعاء المزيد من الوضوح الخارجي على الفردية ، متى ما اراد النحت تمثيل إله من الآلهة في علاقاته بشروط وظروف خصوصية . هكذا ينقل لنا بوزانياس جملة من التمثيلات والمصورات واللوحات والاساطير ذات الطابع المحلي كان قد شاهدها في المعابد والاماكن العامة وخزائن الهياكل والاماكن التي وقعت فيها احداث على قدر من الاهمية . كذلك تستخدم الاساطير الاغريقية ماثورات مقتبسة من الخارج ، من بلدان اجنبية ، الى جانب ماثورات من اصل اغريقي ، علما بأن كل ماثور من هذه الماثورات وكل بلد من هذه البلدان يمت بصلة الى تاريخ

الدول ونشوتها وتأسيسها ، عن طريق الاستبطان في المقام الاول . لكن بالنظر الى ان جميع هذه الموضوعات الخاصة ، المنصهرة في عمومية الآلهة ، قد تجردت بالنسبة اليها من مدلولها البدائي ، فان القصص التي تنصل بها تبدو لنا حشوا عادم الاهمية . هكذا نجد اسخيلوس ، في مسرحيته عن بروميثيوس ، يروي ، على نحو فيج وعارٍ كالنحوثة الحجرية ، قصة هيمان ابو (٢٠) على وجهها في مشارق الارض ومغاربها ، من دون ان يعطيها ، في ظاهر الامر ، مدلولاً اخلاقياً او تاريخياً او طبيعياً . وكذلك الحال فيما يتعلق ببرسيوس (٢١) وديونيوس ، الخ ، وبخاصة زفس ومرضعاته وخياناته لهيرا التي ما تورع عن ربطها من قدميها الى سندان وتركها تتأرجع بين السماء والارض . وتحتوي القصص المتعلقة بهرقل على عدد غفير من التفاصيل التصويرية ، الانسانية الخالصة ، ذات الصلة بأحداث واعمال عارضة واهواء عابرة وحوادث فاجعة وغير ذلك من الوقائع المماثلة .

تستعمل القوى الخالدة للفن الكلاسيكي ، علاوة على ذلك ، على الجواهر العامة في شكل واقعي هو شكل حياة الانسان الاغريقي ونشاطاته في بداية وجوده القومي ، اي في عهد يرجع الى الازمان البطولية التي يتحدث عنها الماثور والتي لا تزال مخلفات خاصة كثيرة منها تفتن بالآلهة الاغريقية . بوسعنا اذن ان نقول ان الكثير من السمات والتفاصيل التي تتضمنها القصص

- 
- ٢٠ - ابو : في الميتولوجيا الاغريقية : ابنة ايناخوس ، اجهما زفس ومسخها الى عجله واقم ارفوس حارساً عليها . «م»
- ٢١ - برسيوس : بطل افريقي ، ابن زلس ودانايا ، قطع راس ميدوزا وتزوج اندروميديا وصار ملك ليرنيا واسس ميقينيا . «م»

التصويرية المتعلقة بالآلهة ترجع بكل تأكيد الى افراد تاريخيين ، الى ابطال ، الى جماعات ائنية قديمة ، الى ظاهرات وحوادث طبيعية ، الى معارك وحروب وما الى ذلك من الاحداث المشابهة . وبما ان نقطة انطلاق الدولة هي الاسرة وتمايز الجماعات الاثنية ، فقد كان للاغريق ايضا آلهة أسرهم وآلهة مساكنهم وآلهة قبائلهم ، ناهيك عن الآلهة الحامية للدول والمدن . وإزاء مثل هذه العناصر التاريخية التي تدخل في تركيب الاساطير الاغريقية ، خيل لبعض الباحثين ان في مسطاعهم التوكيد بأن اصل الآلهة الاغريقية يرجع فقط الى وقائع تاريخية والى تاليه الابطال والملوك الفابرين ، الخ . وهذه نظرة مستساغة ، لكنها تبسيطية ، وقد تبناها مؤخرا هينه Heyne . كذلك زعم مؤلف فرنسي ، هو نيقولا فريري Fréret ، ان الحروب التي نشبت بين الآلهة نشأت عن الاختلافات التي البت مختلف طوائف الكهنة بعضها على بعض . وان يكن مثل العناصر التاريخية امرا واقعا لا جدال فيه ، وان صح ان بعض القبائل أفلحت في تغليب تصوراتها عن الالهي على تصورات غيرها من القبائل وأن بعض الأماكن قدمت السمات اللازمة لتفريد الآلهة ، فهذا لا يبدل شيئا في وجوب البحث عن اصل الآلهة الحقيقي ، لا في هذه العناصر التاريخية ، وانما في القوى الروحية للحياة ، لان الآلهة انما بهذه الصفة قد جرى تصورهما ، بينما لم يكن من دور للعناصر الاختبارية والتاريخية والمحلية التي اشتملت عليها سوى اسباغ اكبر قدر ممكن من الوضوح والتحدد على فردية كل إله .

لكن ثمة اكثر من ذلك . فنظرا الى ان الاله يغدو موضوع التمثل البشري ، وبتلبس ، بفضل النحت على الاخش ، شكلا جسمانيا وواقعا يوقره الانسان بالطقوس العبادية ، فان الجانب الاختباري والاحتمالي يفتني ، بنتيجة ذلك ، بمواد جديدة . فنوع الحيوانات او الفاكهة التي تقدم اضحية اكل إله ، والملابس التي يرتديها الكهنة والعباد ، والنظام الذي يؤدي به شعائر

العبادة ، كل ذلك يقدم عددا جما من السمات والتفاصيل الأكثر تنوعا . وبالفعل ، ينطوي كل فعل من هذه الافعال على قدر هائل من المظاهر والجوانب الخارجية التي قد تبدو ، اذا ما اخذناها بحد ذاتها ، عرضية وقابلة بالتالي لان تكون غير ما كانت عليه . لكن بالنظر الى ان هذه الافعال كانت افعالا مقدسة ، فما كان يمكن ولا كان يجوز ان تكون عسفية او متبدلة او قابلة لاكتساب مدلول رمزي . وهذا ينطبق على لون الملابس ، ولون النبيذ متى ما كان الامر يتعلق بباخوس ، وبجلد اليعفور الذي كان يغطى به اولئك الذين يراد اطلاعهم على الاسرار ، وعلى ملابس الالهة ورموزها ، وعلى قوس ابولون الدلفي ، وعلى السوط والعصا وغير ذلك من التفاصيل الخارجية التي لا تقع تحت عد . لكن بعمل قوة العادة لا يلبث المرء ان يعتبر جميع هذه الاشياء وكأنها موجودة منذ الازل ، وكأنها جزء لا يتجزأ من العبادة ، وكأن لا حاجة بها الى التفسير . لقد كانت اشياء بديهية ، وما كان اصلها يشير اهتمام احد . ونحن وحدنا الذين نحاول ان نجد لها مدلولاً عميقاً وعلمياً ، بينما لم تكن بالنسبة الى اهل ذلك الزمان سوى تفاصيل خارجية بحتة وافعال وحركات يؤدونها لانهم يجدون لها فائدة مباشرة ، طلبا لللهي والتسلي والتمتع بالحاضر ، او بداعي الورع والتنوى ، لانه هكذا جرت العادة والعرف ولانه هكذا يفعل الآخرون . فحين يقوم الشبان عندنا باشعال النار صيفا في عيد القديس يوحنا ، على سبيل المثال ، او يشبون ويقفزون ، الخ ، فانما يفعلون ذلك امثالا لعادات خارجية بحتة ، لا يقع مدلولها الحقيقي في متناول ادراكهم مثلما كان يقع في متناول ادراك الفتيان والفتيات الاغريق مدلول الرقصات المعقدة التي كانت حركاتها تحاكي حركات الافلاك التي تؤلف ، بتصالها ، متاهات حقيقية لا مخرج من تيهها . فالمرء لا يرقص ليفكر بما يفعله ، بل يتركز كل اهتمامه على الرقص بما هو كذلك وعلى ما ينطوي عليه

من حركات احتفائية جميلة ومبهجة . اما كل المدلول الذي كان يُولف الأساس البدائي والذي كان التعبير الحسي عنه ذا طبيعة رمزية فانه يقدو تمثيلا يتوجه الى الخيال وحده ، تحظى تفاصيله باعجابنا كتفاصيل حكاية ، او كما في القصص التاريخية بسبب ما نشعر به من متعة لهدرتنا على تعيين مكانها بصورة واضحة محددة في المكان والزمان . وكل ما يوسعنا ان نقوله هو : « هذا ما حصل » ، او « يظهر ان » ، يحكى ان » ، الخ . اذن فاقصى ما يمكن ان يغري الفن هو ان يفصل عن هذه المواد التي امتت اختبارية ما من شأنه ان يجعل الالهة في متناول ادراكنا الحسي ، من حيث هم افراد عينيون وأحياء ، وان يذكرنا ، ولو على نحو مبهم ، بالمدلول الاعمق للمواد المشار اليها .

هذا الجانب الاختباري هو ما يخضعه الخيال لصياغة جديدة تضفي على الالهة الاغريقية سمة الانسانية الحية ، اذ تجعل ما لم يكن الى الان الا جوهريا وقويا يستتب من جديد في الراهنية الفردية التي تتألف ، بصورة عامة وفي آن واحد ، مما هو حقيقي في ذاته ومما هو خارجي وعرضي ، واذا تختزل الجانب اللامعنين من تمثيل الالهة وتغني هذا التمثيل بمواد اختبارية . وليس للقصص الخصوصية والسمات الطبيعية الخصوصية من قيمة اخرى غير تلك التي عزوناها اليها لتونا ، لان ما كان في بادىء الامر ذا مدلول رمزي لم يعد له من هدف غير استكمال فردية الالهة من خلال انسنتها واعطائها وضوحا وتحددا حسيا الى اقصى حد مستطاع . وللحصول على هذه النتيجة كان يكفي ان تضاف الى فردية الالهة تلك العناصر ، غير ذات الصفة الالهية في مضمونها وتظاهراتها ، والتي تمثل كل ما هو اعتباطي وعرضي في الفرد العيني . صحيح ان التحت ، الذي يفترض فيه ان يضع في متناول ادراكنا الحسي المثل بكل صفاتها ونقائنها ، مرغم على تمثيل السمات والتعابير باعتبارها سمات الاجسام الحية وتعابيرها ، لكنه سيفعل ذلك من دون ما غلو وتطرف في التفريد



الخارجي . فهو سيمثل ، على سبيل المثال ، كل إله بزينة رأس مغبرة لزينة رأس الآلهة الأخرى ، ولن تقتصر الفوارق على زينة الرأس التي تمكنا من تمييز أبولون من زفرس ، وفينوس من ديانا ، الخ ، بل ستطال أيضا السلاح والاساور والشرائط وغير ذلك من التفاصيل والزخارف الخارجية الصرفة .

ثمة مصدر آخر تستمد منه الآلهة العناصر التي تسهم في إعطائها فردية واضحة منحددة ، ويتمثل بعلاقتها مع العالم العيني ، ومختلف المظاهر الطبيعية ، وأعمال الحياة الإنسانية وأحداثها . وكما رأينا الفردية الروحية ترتبط ، سواء أبطنيتها العامة أم بخصوصياتها ، بعناصر طبيعية وبنشاطات إنسانية رمزية مؤولة ، فإنها تبقى كذلك ، بقدر ما تمثل فردا روحيا موجودا في ذاته ، على اتصال وعلاقات حبة بالطبيعة والحياة الإنسانية . وهنا - كما كنا رأينا - يطلق الشعاع العنان لخياله لينتكر شتى الفصوص عن الآلهة وسجايانها ومآثرها . والعمل الفني المحض يكمن ، في هذا الطور ، في تمثيل الآلهة وهي تقوم بأعمال إنسانية ، وفي تدوين تفاصيل الأحداث وصهرها في كلية الإلهي ، وفي ربط خصوصيات الحياة الإنسانية بالكلية الإلهية . ونحن نفعل الشيء نفسه حين نقول على سبيل المثال - وإن أعطينا هذه الكلمات معنى مغايرا - أن هذا القدر أو ذاك إنما هو من قضاء الله . وقد كان الإغريق يلوذ بحمي إلهته على صعيد الواقع الجاري كلما واجه في حياته تعقيدات ، مع كل ما يرتبط بها من مخاوف وآمال . ونخص بالذكر أولا الحوادث الخارجية التي كان الكهنة يرون فيها **قالا** والتي كانوا يؤولونها في علاقاتها بالغايات والأوضاع الإنسانية . لكن في حال وقوع مصائب وفواجع ، كان على الكهنة أن يبحثوا عن علتها وسببها ، وأن ينعرفوا غضب الآلهة ومشيتها ، وأن يدلوا على الوسائل القمينة بتسكين غضبها واستردار عطفها . وكان الشعراء يذهبون إلى أبعد من ذلك في ناولاتهم ، إذ يعزرون

الى الالهة والى تدخلها الفعال ، كل الجانب الحماسي ، الجوهرى والعام ، وكل القوة المحركة التي تنطوي عليها القرارات والاعمال الانسانية ؛ فكانوا يقولون ان الالهة هي التي تتخذ من البشر مطية لتحقيق مقاصدها وقراراتها وارادتها . وكانت مادة هذه التأويلات الشعرية تقبس من ظروف الحياة الجارية ، وكانت مهمة الشاعر تقتصر على اكتشاف الاله الذي يعبر عن نفسه او يفصح عن نشاطه في هذا الحدث المحدد او ذاك . هكذا يكون الشعر قد اسهم الى حد كبير في مضاعفة القصص الخصوصية المتعلقة بالالهة ومآثرها . وسوف نذكر في هذا الصدد بعض الامثلة التي سبق لنا الاستشهاد بها ، عند دراستنا للعلاقات بين القوى العامة والافراد الشريرين الفاعلين .

يمثل هوميروس آخيل على انه اشجع من وقف من الاغريق امام طروادة . ويعبر عن شجاعة آخيل التي لا تضاهى هذه بقوله انه كان منيعا على الاذى ومعصوما من الانجراح في جسمه كله ، عدا عرقوبه ، لان امه امسكته من عرقوبه حين غطسته فسي السيكس (٢٢) . وهذه القصة هي من نتاج خيال الشاعر الذي يؤول هنا واقعة خارجية . لكننا نخطئ لو افترضنا ان القدماء كانوا يصدقون مثل هذه الواقعة كما نصدق نحن اليوم ادراكا حسيما خارجيا . وفرضية كهذه تعني التسليم بان هوميروس وسائر الاغريق ، وكذلك الاسكندر الذي كان يعجب بأخيل ويحسده على انه وجد في هوميروس شاعرا يتغنى بمجده ، كانوا اناسا بسطاء ومحدودين ، على نحو ما يفعل آدلونغ ، على سبيل المثال ، حين يقول ان آخيل لم يكن له من فضل في شجاعته ما دام يعلم انه ممتنع على الاذى . فشجاعة آخيل الحقيقية لا تتأثر

---

٢٢ - السيكس : نهر العالم السفلي ومملكة الموت عند الاغريق ، يلف حولهما سبع مرات ، ومن لحظ في مياهه كتبت له النامة ذئب كل ادى . «م»

بذلك البتة ، لانه كان يعلم انه سيموت في مستقبل العمر وما كان مع ذلك يتحاشى الاخطار قط . ونصف اناشيد النيبلونجن موقفا مماثلا وان بطريقة مفايرة تماما . سيففريد ، الرجل الجاسىء ، الجند ، كان هو الآخر ممتنعا على الاذى ، لكنه كان يمتدح فسي الوقت نفسه خوذة تجعله لامنظورا . وحين يؤازر ، وهو غير منظور ، الملك غونتر في قتاله ضد برونهايلد ، فانما يتمتع بمزية يدين بها للسحر الفج والهمجي ، وهذا ما لا يساعدنا على تكوين فكرة رقيقة عن شجاعة سيففريد والملك غونتر على حد سواء . صحيح ان الالهة لدى هوميروس تتدخل في كثير من الاحيان لصالح هذا البطل او ذاك ، لكنها لا تمثل سوى الجانب الكلي من الانسان ، بوصفه الفرد الفاعل ، ومن الاعمال التي ينجزها ، لكن على الانسان نفسه ان يبذل كل ما اوتي من قوة وطاقه لينجز ما عليه انجازه . ولولا ذلك لكان امكن للالهة ، سواء بسواء ، ان تساعد الاغريق عن طريق امانتها جميع الطرواديين في المارك . والحال ان هوميروس حين يصف المعركة الرئيسية يتكلم على العكس بتفصيل واسهاب عن المارك الفردية ؛ وأريس لا يتدخل شخصا الا حينما تغدو المعركة عامة وتتواجه في ساحتها جموع غفيرة وجيوش ندب في اوصالها شجاعة جماعية ، وعندئذ تحارب الالهة بعضها بعضا . ورواية هوميروس للمعارك لا تستمد جمالها وسحرها من التوسيع الشعري للواقع فحسب ، بل كذلك من حقيقة اعمق تتمثل في ان هوميروس اذا كان يرى في الاعمال المنفردة والخصوصية ظاهرات فردية لهؤلاء الابطال او اولئك فانه يعزو بالمقابل الاعمال الجماعية والعامة الى تدخل القوى والطاقات العامة . وفي مناسبة اخرى يحمل هوميروس ابولون على التدخل لقتل باتروكلس (٢٢) الذي يحمل اسلحة اخيل الذي لا يقهر

(اللياذة ، النشيد السادس عشر ، الايات ٧٨٣ - ٨٤٩) .  
فباتروكلس بهجم ثلاث مرات على جموع الطرواديين ، وكأنه  
أريس بشخصه ، ويقتل منهم في كل هجمة تسعة رجال . وحينما  
يتأهب للهجوم للمرة الرابعة ، يتقدم نحوه الاله ، وقد تدثر بالليل  
الداجي ، ويضربه في ظهره وعلى كتفيه ، وينتزع منه الخوذة ،  
ويدحرجه ارضا فتصدمه حوافر الخيل وتلطح قلنسوته بالدماء  
والتراب ، وهذا ما لم يكن احد ليصدقه . وعلى هذا المنوال ينحطم  
الرمح الحديدي الذي يمسك به البطل بين يديه ، ويجعل مجنه  
يقلت منه ، بل يحل درعه ايضا . ومن المؤكد اننا نستطيع ان  
نرى في تدخل ابواون هذا تفسيراً شعرياً للتعب الذي استولى ،  
كاوت الطبيعى ، على باتروكلس في الهجوم الرابع ، وفي وطيس  
المركة الحامي . وانما في تلك اللحظة المحددة بات في امكان  
ايغوريس ان يفرز رمحه في ظهر باتروكلس ، بين كتفيه ؛ ويبدل  
بتروكلس مجهوداً آخراً لينسحب من ارض المركة ، لكن هكتور  
يلحق به ويدق رمحه في بطنه . ويتباهى هكتور بانتصاره ويسخر  
من القهور ، لكن باتروكلس يجيبه بصوت لا يكاد يسمع : لقد تمكن  
زفس وابواون مني ، ولكن بلا مشقة ، لانهما جرداني من سلاح  
كتفي ، ولقد كان يعني ان اجندل برمحي عشرين رجلاً مثلك ،  
لكن القدر المشؤوم وابولون قتلاني ، وانت يا ايغوريس ستكون  
ضحيتهما الثانية ، وانت يا هكتور ضحيتهما الثالثة . هنا ايضا  
يفيد ظهور الالهة في تفسير واقع ان باتروكلس يلقي مصرعه ، رغم

---

□ ومرافقه الى حرب طروادة . وحينما يرفض آخيل ، فيظلم من افامنتون ، ان  
يقاتل وينسحب الى خيمته ، يرلدي باتروكلس درعه وينقض على الطرواديين ،  
ويلقى مصرعه على يد هكتور ، فيعود آخيل الى صفوف الاغريق ليشارك له وليقتل  
بدوره هكتور . ٤٥

الحماية التي كان يوفرها له سلاح آخيل ، وقد نال منه التعب والنشوة . وهذه ليست محض خرافة باطلة او شطحة من شطحات الخيال . وما كان الامر الا ليكون لغوا عابثا واختلافا باطلا من قبل ذهن نشري ومتعلق بالخرافات فيما لو عزي تدخل ابولون الى رغبته في النيل من مجد هكتور والخط من قدره وفيما لو افترض بأن كل الدور الذي لعبه ابولون في هذه القضية لم يكن دورا بليق به وبمقامه . وبالفعل ، ان تأويلا كهذا لا يقيم من اعتبار القوة الاله . والحال انه في كل مرة يفسر فيها هوميروس هذه الاحداث او تلك بتدخل مماثل من قبل الآلهة، نراه يتصور هذه الآلهة محايدة للبشر انفسهم ، وكأنها قوة اهوائهم وقراراتهم ، او كأنها ايضا قوة الوضع الذي هم فيه ، قوة ما يحدث للانسان وعلة ما يقع له بحكم الوضع الذي يكون فيه في هذه اللحظة المحددة او تلك . وحين يقرن ظهور الآلهة بذكر وقائع خارجية تماما ، اختبارية صرف ، فهي في اكثر الاحيان سمات وتفصيل مسلية ، نظير ما يفعل هوميروس حين يصور هيفائستوس الاعرج ، على سبيل المثال ، في دور نديم في وليمة الآلهة . وبصورة عامة ، لا يكثر هوميروس كثيرا لمسألة معرفة ما اذا كانت الوقائع التي يرويها مطابقة او غير مطابقة للواقع ، وهل لها ام لا اساس من الحقيقة . فتارة يتدخل آلهته ، وطورا لا يظهرون اي نشاط . وقد كان الاغريق يعلمون ان الشعراء هم الذين يقفون وراء هذه الظواهرات كلها وهذه التظاهرات والظهورات جميعها ، وان كانوا يصدقونها فانما بسبب مضمونها الروحي فحسب ، بسبب ذلك الروحي الذي هو ملازم الانسان والذي يشكل في الوقت نفسه ما هو كلي وعام في الاحداث العينية والموضوعية ، وما هو القوة الفاعلة والحركة لها فعلا . ولهذه الاسباب جميعا لا حاجة بالانسان الى ان يكون من المؤمنين بالخرافات والمعتقدات الباطلة حتى يستمتع بالتمثيل الشعري للآلهة .

## ب - الحفاظ على الاساس الاخلاقي

هذا هو الطابع العام للمثال الكلاسيكي الذي سنعاين عن كتب  
نفتحه اللاحق في معرض دراستنا للفنون الخصوصية . وجلّ  
ما سمعنا هنا هو ان نضيف فقط الملاحظة التالية : ان الالهة  
والبشر في الفن الكلاسيكي يجب ان يدلّوا ، حتى في اثناء  
توجههم نحو الخصوصي والخارجي ، على انهم لم يفقدوا الاتصال  
مع الاساس الاخلاقي . فليس تمة من انفصال بعد بين ذاتيتهم  
وبين المضمون الجوهرى لقوتهم . وكما ان الطبيعي يبقى ، في  
الفن الاغريقي ، في حالة تساقق وانسجام مع الروحي ويكون تابعا  
لداخلية رغم كونه عنصرا مطابقا ، كذلك يكون التماهي تاما بين  
الداخلية الذاتية الانسانية وبين موضوعية الروح الحقيقية ، اي  
المضمون الاساسي للخير المعنوي وللحق . ومن هذا المنظور لا  
يعرف المثال الكلاسيكي لا الانفصال بين الداخلية والشكل  
الخارجي ، ولا تمزق الذاتي الذي يتلبس طابعا عسفيا ويتفرع في  
اتجاهين متباينين : الغايات والاهواء من جهة ، والكلية المجردة  
من الجهة الاخرى . اذن فالجوهري مطالب هنا ايضا بأن يشكل  
اساس الشخصيات ، والفن الكلاسيكي يقضي عنه الشر والخطيئة  
والخبث المميز للذاتية المنطوية على ذاتها ؛ بيد ان ما يبقى غريبا  
عن هذا الفن هو ، بوجه خاص ، القسوة والفظاظة والدناءة  
والشناعة والفظائع التي تحتل مكانا بالغ الاهمية في الفن  
الرومانسي . صحيح انه يعرض لانظارنا عددا كبيرا من الجرائم،  
وفي المقام الاول جرائم قتل الاب والتعديبات على حرمة الحب  
العائلي والتقوى ، لكنه لا يقدم لنا هذه الجرائم والتعديبات  
باعتبارها مجرد فظائع كما لا يفسرها لنا (على نحو ما درجت  
العادة عندنا منذ زمن غير بعيد) على انها عاقبة القدر الفاسم  
واللاعقلاني ، ملبسا اياها ظاهرا كاذبا من الضرورة ؛ بل يمثل

على الدوام الجرائم التي يقتربها البشر ، بناء على اوامر الالهة او باستحسان منها في كثير من الاحيان ، وكأنها تحمل في ذاتها تبريرها الذاتي .

### ج - التطور نحو الظرف والفتنة

رأينا التمثل العام للالهة الكلاسيكية يتعد وبنأى أكثر فأكثر ، بالرغم من ذلك الاساس الجوهرى ، عن هدوء المثال وصفوه ، ليمتاز مع تعدد اشكال المظاهر الفردية والخارجية ، وليولى المزيد من الاهتمام لتفاصيل الاحداث والاعمال ، وليضفى عليها طابعا انسانيا متعاطفا . وبنتيجة هذا التطور يتجه الفن الكلاسيكى ، في نهاية المطاف ، نحو تخصيص الفردية الاحتمالية ، بإسباغه عليها شكلا لطيفا ، جذابا . وبالفعل ، ان الشعور بالطاقة هو ذاك الذي يخالجنا حيال ظاهرة منفردة ، خاصة ، من مظاهر العالم الخارجى ، ظاهرة مصوغة في تفاصيلها كافة ، وعن طريقها لا يعود العمل الفنى يتوجه فطريا الى الداخية الجوهرية لمن يتأمل هذا العمل ، بل كذلك ، وبالقدر نفسه ، الى ذاتيته المتناهية . وبالفعل ، كلما اكتسب العمل الفنى عينة طابعا متناهيا ، توثقت أكثر فأكثر صلاته بالذات المتناهية التي تلتقي ذاتها كما هي - وهذا ما يبهجها - فى العمل الذي ابدعه الفنان . ويتحول وقار الالهة الى ظرف ودماثة ، وهذان ، بدل ان يهزا الانسان ويسموا به ، يوق خصوصيته ، بيقينه كما هو ، ولا يكون لهما من مطمح غير ان يفوزا باعجابه . وكما ان الخيال اذا ما استحوذ على التمثيلات الدنية واعاد صياغتها بحرية ، مهتدبا بهادي مثال من الجمال ، يعكف بصورة عامة على اقضاء وقار الورع والتقوى جانباً وبالتدرج ، وهذا ما يستتبع فساد الدين بما هو كذلك ،

كذلك فان اللطيف والجذاب يدخلان على الفن ، كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفن لهما في تمثيلاته ، عنصر فساد ويمجّـلان بانحلاله . وبالفعل ، لا يفيد اللطيف في الاعلاء من قدر الجوهري ، او في تعظيم اهمية الالهة وشموليّتها ، بل يفيد فقط في ابراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والداخـليّة الذاتية التي تغدو وحدها من الان فصاعدا معتقد الاهتمام ومثار الرضى . وهكذا كلما غدا ظرف المواضيع المثلة هو العنصر الراجع الكفة فـي الجميل ، ازدادت عمقا الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلـسي والشمولي وتعاضم الابتعاد عن المضمون العميق ، مع انه المصدر الوحيد للرضى الحقيقي والمحض .

بهذا الانتقال الى الخارجية والى الوضوح المفصل في تمثـل اشكال الالهة يرتبط الانتقال الى شكل فني آخر . فالخارجية تنطوي على وفرة هائلة من الاشكال والمظاهر المتناهية بحيث انه ما ان تزول الحواجز التي كانت تصد عن الفن هجمتها ، حنى تتالب جميع هذه الاشكال وهذه المظاهر على الفكرة الداخلية وشموليّتها وحقيقتها ، وحتى تؤلب الفكرة ذاتها على واقعها الذي كف عن ان يكون مطابقا لها .



## الفصل الثالث

### انحلال الفن الكلاسيكي

كانت الالهة الكلاسيكية تحمل في ذاتها بذور انحطاطها ،  
وحين كشف تطور الفن للوعي الميوب التي كانت ملازمة لها واماط  
اللائم عنها وجعلها ظاهرة للعيان ، استتبع هذا الانحطاط انحلال  
المثال الكلاسيكي . وقد رأينا ان مبدا هذا المثال يتألف من الفردية  
الروحية التي تجد تعبيرها المطابق بقدر او بآخر في الواقع  
الحسي ، في اشكال مباشرة وجسمانية . لكن هذه الفردية ، كما  
رأينا ايضا ، انفصلت الى مجموعة من الالهة الفردية التي ما كان  
تعيينها ضروريا في ذاته ، وبعبارة اخرى ، الى مجموعة من الالهة  
المحبوة بسمات وطبائع عرضية صرف ، والخاضعة هي ذاتها لجملة  
من المصادفات التي ما كان مفر من ان تفضي ، سواء بالنسبة

الى الوعي ام الى التمثل الفنى ، الى انحلال الالهة واضمحلال  
سلطانها الابدي .

## - ٩ -

### القدر

ان النحت ، في طور ازدهاره الكامل ، بتصور الالهة كقوى  
جوهرية ويعطي عنها شكلا يمثلها مرتدة الى ذاتها ، محبوة بجمال  
هادى ، مطمئنة ، واثقة من ذاتها ؛ وهو لا يشف الا لاما عما  
يمكن ان تنطوي عليه هذه الالهة من احتمالية وخارجية . لكن بما  
ان احتمالياتها تنبع على وجه التحديد من تعددها وتباينها ، فان  
الفكر يردّها الى تعيين الهوية واحدة ، الى تعيين عنصر إلهي  
واحد ، ويتخذ من صراعاتها ومواجهاتها تعبيرا عن الضرورة التي  
تصدع بها لتأثير هذه القوة . وبالفعل ، مهما عظمت قوة كل إله  
على حدة ، تبقى محدودة دوما ، لانها قوة فردية خصوصية .  
فضلا عن ذلك ، لا تتجمد الالهة في سكون ابدى ، بل هي تخرج  
عنه بين الحين والآخر لتعكف على نشدان اهداف خصوصية ،  
لأنجذابها من ناحية او اخرى الى اوضاع ومصادمات في الواقع  
الخارجي ، ولتتدخل بنية الانجاد والمساعدة تارة وبغية المعارضة  
او النهي او التفكير طورا . والحال ان مساعي الالهة ومداخلاتها  
هذه ، التي فيها تتصرف تصرف الافراد الفاعلين النشيطين ،  
تشتمل على قدر من الاحتمالية كفيل بتعكير جوهريتها ، ولكن من

دون ان يلفيها بشماتها ، وقمين بان يجرها الى معترك تناقضات الواقع المتناهي والمحدود وصراعاته . وبحكم هذا التناهي الذي هو محابث لها ، تدخل في تناقض مع عظمتها وعزتها وجمال وجودها ، وتقع ضحية العسف والمصادفة . والمثال بحصر المعنى لا يمنع هذا التناقض من التظاهر بملء قوته الا اذا مثل الانسداد الالهيين متوحدين ، غارقين في غبطة مطمئنة ، غريباء عن الحياة ، ممتنعين على العاطفة ، محاطين بجو من الكآبة التي تكلمنا عنها آنفا . وهذه الكآبة تتمّ مقدما عن قدرها وتندربها ، لانها تظهر وجود شيء اعلى ، اسمى ، يهيمن عليها ويفرض حتمية الانتقال من الخصوصيات الى وحدتها العامة . لكن لو دققنا النظر عن كتب في طبيعة هذه الوحدة العليا وشكلها ، للاحظنا انها تمثل ، بالقياس الى فردية الالهة وتعينها او تحددها النسبي ، تجريدا عاريا من الشكل هو الضرورة ، هو القدر الذي لا يعدو ان يكون في هذا التجريد ما هو اسمى بوجه عام ، هذا الاسمى الذي ان كان له على البشر والالهة سلطان اكراه وقوة ارغام فانه يبقى في ذاته غير قابل للفهم وغير قابل للارجاع الى اي مفهوم . ان القدر ليس بعد الهدف المطلق ، المستقل بذاته ، المعادل لمرسوم إلهي ، ذاتي وشخصي ، وانما هو فقط القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الالهة الفردية ؛ ومن غير الممكن ان تمثل هذه القوة في مظهر فردي ، لانها لن تعدو ان تكون في هذه الحال فردية اضافية بين سائر الفرديات الاخرى ولن يكون في مستطاعها بالتالي ان تهيمن عليها . ولهذا تبقى قوة القدر بلا شكل ولا فردية ، كلزوم مجرد : فحين ينصارع البشر والالهة ، المنفصلون عن بعضهم بعضا بخصوصياتهم ، ويسمى كل واحد منهم الى تغليب قوته الفردية والى تخطي الحد الذي ترسمه لكل منهم طاقاته وقدراته ، فما عليهم الا ان يصدعوا لامر القدر ، وإلا كتب عليهم السقوط ، اذ لا شيء يستطيع من إيساره فكাকা .

## النزعة الى التشبيه علة انحلال الالهة

بالنظر الى ان اللزوم بذاته ليس من صفات الالهة الخصوصية ولا يدخل في عداد مضمون تعيينها لذاتها بذاتها ، بل يحلق فوقها كتجريد فالت من كل تعيين ، فان الخصوصية والفردية لا تقعان بحكم ذلك تحت متناول إلزامه الفعالي وتبقى الحرية مناحة لهما لتملك جميع سمات الانساني الخارجية وكل تناهي التشبيه بما هو انساني ، واسلوك المسالك المعاكس لكل ما يشكل مفهوم الجوهرى والالهى . اذن فانحطاط هذه الالهة المخلوقة الجميلة ظاهرة لازمة في ذاتها لان الوعي ، الذي بات لا يجد لديها ذلك انشعور بالظلمة والسكون الذي كان مقبضا لها ان توفره له ، يشيح عنها ليرتد الى ذاته وينطوي على نفسه . وقد كانت النزعة الاغريقية الى التشبيه مرشحة ، اكثر من اى مذهب تشبيهى آخر ، للتعجيل بسقوط حظوة الالهة ان في نظر المؤمنين الاطهار والبسطاء وان في نظر الشعراء .

### ١ - غياب اللاتية الماخلية

ان كانت الفردية الروحية تتلبس ، من حيث هي مثال ، الشكل الانساني ، فانما تتلبس الشكل المباشر ، الجسماني ، من دون ان تمتزج بالانساني في ذاته ، هذا الانساني الذي يعلم بكل تأكيد ، في نطاق العالم الصميم لوعيه اللاتى ، انه متمايز عن

الله ، لكن الذي يعرف أيضا كيف السبيل الى الغاء هذا التمايز عن طريق الذوبان في الله والتحول على هذا النحو الى ذاتية مطلقة ولامتناهية .

وعليه ، ان الداخلية التي تعرف نفسها لامتناهية هي التي يفتقر اليها المثال النحتي . فالاشكال النحتية الجميلة ليست منحوتة من الحجر او مصبوبة من البرونز فحسب ، بل يفتقر تعبيرها ايضا الى الذاتية اللامتناهية . ومهما نحس المرء للجمال والفن ، تبقى هذه الحماسة ذاتية خالصة ، لانها غير متضمنة في الموضوع المتأمل ، اي في الالهة . والحال ان الكلية الحقيقية غير ممكنة التصور بدون هذه الوحدة وهذا اللاتناهي الذاتيين اللذين يعرفان انهما كذلك واللذين يؤلفان جزءا لا يتجزأ من الانسان والاله الحيين حقا والواحيين حقا لذاتهما . واذا لم يتم تصور الوحدة واللاتناهي المذكورين والتعبير عنهما بوصفهما جزءا اساسيا من مضمون المطلق وطبيعته ، فان هذا المطلق لا يتجلى عندئذ بوصفه ذاتا روحية حقا ، بل يأخذ طريقه الى الوجود ويعرض نفسه للتأمل في مظهره الموضوعي وحده ، العاري من الروح الواعي . صحيح ان فردية الالهة لا تخلو خلوا تاما من كل مضمون ذاتي ، لكن مضمونها هذا ذو طبيعة عرضية ويتجلى في وجهة خارجية بالنسبة الى هدوء الالهة وصفوها الجوهريين .

من جهة اخرى ، ليست الذاتية المميزة للالهة النحتية ذاتية لامتناهية وحقيقية في ذاتها . فلهذه الاخيرة ، كما سنرى في الفن الرومانسي ، جانب موضوعي يحتويها هو الله اللامتناهي والعارف بصفته هذه . لكن بالنظر الى ان الذات لا تحدس ولا تمى حضورها العيني والموضوعي في صورة جمال امثل للاله ، فانها تلتقي نفسها لا تزال منفصلة ومتمايزة عن موضوعها المطلق ولا تمثل بالتالي سوى ذاتية عرضية ومتناهية بحثة .

قد يتراءى لبعضهم ان الانتقال الى دائرة اعلى واسمى كان يمكن ان يتصوره الخيال والفن وقد تحقق بنتيجة حرب بين الالهة،

نظير ما حدث عند الانتقال من رمزية الالهة الطبيعية الى مثل الفن الكلاسيكي الروحية . ولكن لم يكن كذلك هو واقع الحال . فالانتقال الذي ننظر فيه هنا قد تم على صعيد مغاير تماما ، في شكل صراع واع ، كان مسرحه الواقع والحاضر . وهذا ما يبوء الفن ، من حيث المضمون الاسمي الذي يفترض فيه ان يصبه في اشكال جديدة ، مكانة مغايرة تماما . فهذا المضمون الجديد لا يمثل للعيان في صورة كشف امكن الحصول عليه بواسطة الفن ، وانما هو مكشوف وواضح بحد ذاته ، بدون معونة الفن ، وهو يدلف الى الوعي الذاتي، بعد ان يجتاز الطور النثري ، طور الدحض العقلي وطور البراهين والادلة الهادفة الى كسب الشعور الديني بواسطة المعجزات وعذابات الشهداء ، الخ ، وهذا كله مرفوق بوعي التعارض بين كل قناه وبين المطلق ، هذا التعارض الذي يتجلى في التاريخ الواقعي في شكل تعاقب من الاحداث وفي شكل حاضر موجود **حقا وهظلا** ، لا ممثل تمثيلا فحسب ؛ فالالهي ، او الله ذاته ، صار جسدا ، ولد وعاش وتالم ، ومات وبعث من جديد حيا . وهذا مضمون ام يخلقه الفن ، بل كان له وجوده خارجا عنه ؛ ولم يمتحه الفن من داخل ذاته ، بل ما كان عليه الا ان بعيد صياغته من حيث انه مسبق الوجود . وعلى النقيض من ذلك كان الانتقال الاول ، المتسم بصراع الالهة، قد ولد من تصور فني ، وكان ثمرة للخيال الذي اعطى الانسان المدهوش آلهة جديدة بعد ان متح تعاليمها واشكالها من اعماق ذاتها . من هنا ما كان في مقدور الالهة الكلاسيكية الحفاظ على وجودها الا بجهود تمثلية ، وبعبارة اخرى ، ما كانت هذه الالهة الا آلهة متمثلة ، منحوتة من الحجر او القلز ، مدركة بالحدس ، ولم تكن آلهة من لحم ودم ، مقدودة فعلا وحقا من السروح . اذن فتشبيه الالهة الاغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران الى وجود انساني فعلي ، جسدي وروحي على حد سواء . والمسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي من جسد وروح ، ومثلته

بحياة الله ذاته وافعاله . وعلى هذا النحو جرى الاعتراف بالجسماني ، بما هو جسد ، بأنه جدير بالتكريم ، رغم وعسي الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، وتكرس بالتالي المذهب التشبيهي . فكما ان الانسان اعتبر في بادئ الامر مخلوقا على صورة الله ، كذلك يُمثل الله الان على صورة الانسان ، ومن يعاين الابن يعاين الاب ، ومن يحب الابن يحب الاب ايضا ؛ وحضور الله ممكن تعرفه في العالم والحياة الواقعيين . وقد تولت تصورات الفن تقديم هذا المضمون الجديد الى الوعي ، لكن الاساس الواقعي لهذا المضمون ، قصة تجسد الله ، انما جاء من الخارج . اذن فالانتقال الذي ندرسه هنا ما كان يمكن ان يجد نقطة انطلاقه في الفن ، لان التعارض بين القديم والجديد كان سيكون في هذه الحال صارخا وحادا اكثر مما ينبغي . فإله الدين المنزل هو ، بمضمونه وشكله ، الله الواقعي حقا ، وما خصومه الا تجريدات موجودة في التمثل ، وما من سبيل الى وضعها وإيابه على سوية واحدة . وعلى العكس من ذلك تنتمي آلهة الفن الكلاسيكي جميعها ، القديمة منها والجديدة على حد سواء ، الى دائرة التمثل ، وتسند واقعها الوحيد من كونها متصورة ومتمثلة من قبل الروح المتناهي بوصفها قوى للطبيعة والروح ، ولا شيء يحمل على محمل الجد اكثر من تصادمها وصراعها . ولو كان الانتقال من الآلهة الاغريقية الى إله المسيحية ، على العكس ، من صنع الفن ، لكان تصور وجود صراع بين الآلهة فقد كل صفة من الجد .

## ب - الانتقال الى المسيحية كموضوع للفن الحديث

لهذا لم يقدم هذا الانتقال وهذا الصراع لفن الازمنة الحديثة

سوى موضوعات عارضة ، منعزلة ، لم تبق ذكرا ، ولا تشكل احداثا بارزة في تطور الفن . وبهذه المناسبة ، ساذكر فقط ، وعلى نحو عابر ، ببعض من التظاهرات المعروفة اكثر من غيرها . فكثيرا ما ترتفع الشكوى في ايامنا من انحطاط الفن الكلاسيكي ، وقد اعرب الشعراء مرارا وتكرارا عما يعتلج في نفوسهم من تاسف وحنين ازاء ظاهرة اضمحلال الالهة والابطال الاغريقين . وقد صاغوا هذه الشكاوى والتاسفات بصورة رئيسية من قبيل معارضة المسيحية التي يقرون لها باحتوائها على الحقيقة الاسمي ، ولكن مع اضافة هذا التحفظ وهو ان انحطاط العصر القديم الكلاسيكي يشكل ، من وجهة نظر الفن ، حدثا يدعو للاسف الى ما لانهاية . ذلكم هو موضوع **آلهة الاغريق** لشيلر ، وهذه القصيدة تستأهل منا مشقة تدقيق النظر فيها لا من حيث انها قصيدة ، اي من وجهة نظر جمالها وايقاعها الصوتي ولوحاتها المفعمة بالحياة او بكآبة النفس الشجية فحسب ، بل كذلك من وجهة نظر مضمونها بالذات ، لان حماسة شيلر هي على الدوام حماسة حقيقية ، عميقة التعبير .

صحيح انه من الخطا ان نزع ان نعمة تنافيا مطلقا بين المسيحية والفن ، لكن المسيحية بلغت في مجرى تطورها ، وفي عصر الانوار ، نقطة لجم فيها الفكر والعقل ما كان الفن بامس الحاجة اليه : الشكل الانساني فعلا والتظاهر الواقعي لله . فالفن مطالب بأن يعقل مضمون الروح وبأن يمثله في الشكل الانساني ، بما يعبر عنه هذا الشكل وما يفصح ، اي في شكل احداث واعمال وعواطف انسانية . ولكن لما حولت ملكة الفهم الله الى محض شيء متعقل ، ولما انتفى الايمان بتظاهر روحه في الواقع العيني ، وبالاختصار ، لما حفرت هوة بين الله الفكري والواقعي ، امسى محتما على فن هذه الديانة المستنيرة ان يتمخض عن تمثيلات متنافية مع الفن بما هو كذلك . لكن ما ان تبارج ملكة الفهم هذه



التجريدات لترقى الى مستوى العقل ، تبرز من جديد الحاجة الى العيني ، وعلى الاخص ذلك العيني الذى يمثل الفن . صحيح ان الفن لم يهجر هجرا نهائيا ، حتى في مرحلة ملكة الفهم المستنيرة تلك ، لكنه كان فنا نشريا ، ودليلنا على ما نقول نقبسه من مثال شيلر بالذات ، الذى انطلق اول ما انطلق من تلك المرحلة ثم ما لبث ان ساورته الحاجة الى الاشاحة عن ملكة الفهم التي لا ترضي لا عقله ولا عواطفه ولا اهواءه ، ليبر عن حنينه الى الفن الحي ، وعلى الاخص الفن الاغريقي والآلهة الاغريقية ورؤيا الاغريق للعالم . ومن هذا الحنين ، الذى ساوره كرد فعل على نمط التفكير المجرد السائد في عصره ، ولدت القصيدة التي تقدم بنا الكلام عنها . فلقد كان موقف شيلر من المسيحية ، بحسب الصياغة الاولى للقصيدة ، موقفا جداليا وهجوميا ، لكنه خفف في وقت لاحق من حدة تصلبه ، فركز كل عدائه على التصورات المجردة لمرحلة الاستنارة ، هذه التصورات التي ما عتمت على كل حال ان فقدت حظوتها ونفوذها . وهو يشيد اولا بالرؤيا الاغريقية الموفقة التي ترى الطبيعة تعج كلها بالحياة والآلهة ؛ ثم ينتقل بعد ذلك الى الحاضر ، الى تصوره النثري لقوانين الطبيعة ولوقوف الانسان من الله . ويقول : « هذا الصمت الحزين ، هل يبشرني بخالقي ؟ قاتم غلافه كذاته ، اذ بعزوفي وحده استطيع الاحتفاء به » .

صحيح ان العزوف يشكل عنصرا اساسيا من عناصر المسيحية ، لكن هذه الاخيرة ما كانت تستلهم الا الافكار الزهدية والرهبانية في مطالبتها الانسان بان يخلق عواطفه ويكتب دوافعه وغرائزه المسماة بالطبيعية ، وبان يقف بمنأى عن العالم العقلاني والواقعي ، وبان يرفض الاندماج بالاسرة والدولة ، وهذا ما يقرب الشقة بين هذا التصور وبين تصور عصر الانوار عن مذهب

الربوبية (١)، الذي كان يريد ، بحجة ان الله غير قابل لان يعرف ، ان يفرض على الانسان العزوف الاكبر ، العزوف الذي يتمثل في تجاهل الله ورفض تصويره . اما بحسب التصور المسيحي الحق ، فليس العزوف الا طورا للتأمل ، وطورا حينيا عابرا يتجرد انشاء الطبيعي المحض ، الحسي والمتناهي ، من كل طابعه اللامطابق ليتيح للروح ان يرقى الى حرية ارفع ، والى توافق مع ذاته ، وهما حرية وتوافق ما كان يعرفهما الاغريق . اذن فالمسيحية تتنافى مع فكرة إله متوحد ، منفصل ومنعزل عن العالم المتروك لنفسه ، لان الله محايث بالتحديد لتلك الحرية ولذلك التوافق الروحي ، وكلاهما من صنع الله ؛ وعلى ضوء هذا المنظور فان عبارة شيلر المشهورة : «يوم كانت الآلهة اكثر انسانية، كان البشر اكثر الوهية» لن تبدو لنا الا خاطئة . وبالمقابل تفوقها اهمية كلمة الختام التي عدلها في وقت لاحق والتي يقول فيها عن الآلهة الاغريقية : «انها تحلق ، وقد كتب لها الخلاص من دفق الزمن ، فوق أعالي الباند (٢) ؛ وما قبض له ان يحيا مخلدا في الشعر لا بد ان يموت في الحياة» . وهو بذلك يؤكد ما قلناه اعلاه من ان الآلهة الاغريقية ما كان لها من وجود الا في التمثل والخيال، وانه ما كان لها من مكان في الحياة الواقعية ، وانها كانت عاجزة عن ان تكون مصدر رضى اسمى للروح .

كان بارني (٢) ، الذي عادت عليه مرثيه الناجحة بلقب

---

١ - الربوبية *Déisme* مذهب يقر بوجود الله ، وينكر الوحي والاخرة، وينادي بالديانة الطبيعية . «م»

٢ - الباند : كتلة جبال في اليونان الغربية ، ولي الميتولوجيا ان ابولون وربات الشعر اختاروا احدي قممها مقاما لهم . «م»

٣ - ايفارست دوبريه دي لوج فيكونت دي بارني : شاعر فرنسي ، اشتهر بأشعاره الغزلية (١٧٥٣ - ١٨١٤) . «م»

تبولس (٤) الفرنسي ، قد هاجم بدوره المسيحية في قصيدة من عشرة اناشيد ، هي ضرب من الملحمة بعنوان حرب الآلهة ؛ وقد اتسم تهجمه بشيء من الخفة ، لكنه تميز ايضا بقدر من تاجع القريحة وبقدر اكبر من روح التندر . الا ان جميع الفكاهات التي يمكن للمرء ان يتلفظ بها بهذا الخصوص لا تثبت شيئا ضد المسيحية ، كما انها لم تغلح قط ، حتى في زمن اللوساندة لمؤلّفها ف. فون شليف (٥) ، في رفع الانحلال الخلقي الى مصاف المقدسات . وفي قصيدة بارني بوجه الخصوص تنحرف مريم العذراء في نهاية المطاف عن الطريق القويم ، ويزجي الرهبان الفرنسيون والدومينيكانيون ، الخ ، وقتهم في احتساء الخمر بصحبة المتهتكات ، بينما تفسق الراهبات مع جماعة من اهل المجون ؛ وبالاختصار ، يسير كل شيء بالقلوب . وفي نهاية المطاف يغلب آلهة العالم القديم على امرهم ، فينسحبون من الالوب الى البرناس (٦) .

وقد قدم غوته اخيرا في خطبة كورنثيا لوحة تنطق بالحياة وصورة اعمق وابعد غورا للتنسك المسمى بالمسيحي ، فوضح ان ادانة الحب لا تتفق مع مبدا المسيحية الحقيقي ، بل تنبع على العكس من عدم فهم لهذا المبدأ ومن تفسير خاطيء له ، وعارض هذا التنسك الكاذب ، الذي يتجاهل ان دعوة المرأة هي ان تصير زوجة والذي يرى في الاستنكاف عن الزواج شيئا اقدس من

١ - تبولس : شاعر لاتيني اشتهر بمراليه (٥٠ - ١٨ ق.م) . ٢٥

٥ - فريدريك فون شليف : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانية الالمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) . ٢٥

٦ - البرناس : جبل في اليونان ، الى الشمال الشرقي من دلفي ، مقام ابولون وديك الشمس . ٢٥

الزواج ، عارضه بمواقف الانسان الطبيعية . وكما رأينا شيلر يعارض التجريدات الذهنية لعصر الانوار بالخيال الاغريقي ، كذلك نرى فوته يعارض الافكار والاتجاهات المستوحاة من تصور خاطيء وضيق للديانة المسيحية بتبرير الاغريق الاخلاقي والعاطفي للزواج . وبفن لا مستزاد عليه ، احاط لوحته بجو من القلق ، اذ ابقى القارئ جاهلا الى النهاية بحقيقة المرأة : اهي مينة ام حية ام شبح من الاشباح ، وبفن مماثل اختار لاشعاره وزنا اتاح له ان يقرن ببراعة الهزل الى الجد ، وهذا ما يوجب شعور القلق الذي تتركه المسرحية في نفس المرء ويزيده اضطرابا .

### ج - انحلال الفن الكلاسيكي في مضمونه الخاص

قبل ان نتطرق الى التحليل المعمق للشكل الفني الجديد الذي تقع معارضته للشكل القديم خارج اطار التطور الذي ندرس هنا مراحل الاساسية ، يجب ان نكون فكرة اوضح وادق عن التحول الذي تم في الفن القديم نفسه . ويمكن مبدا هذا التحول في ان الروح - الذي كانت فرديته تعتبر حتى الان منسجمة مع الجوهرية الحقيقية للطبيعة والوجود الانساني ، والذي كان ، في حياته وارادته وانجازاته ، واعيا لهذا الانسجام - اقول : يمكن مبدا التحول في ان الروح هذا يشرع من الان فصاعدا بالانسحاب الى لانهاية الحياة الداخلية ، ولكنه بدلا من ان يهتدي الى اللامتناهي الحقيقي لا يفلح الا في تحقيق انسحاب شكلي صرف وذو طابع متناه .

لندقق النظر عن كثب في الاوضاع المعينة التي تتجسبب والمبدا الذي صفناه للتو . اول ما نلاحظه في هذه الحال الحقيقة التي سبق لنا الاطلاع عليها ، وهي ان مضمون الالهة الاغريقية

كان الجانب الجوهري من الحياة ومن اعمال الانسان الواقعي . وعلى هذا النحو كان في مستطاع الانسان ، اذا ما تأمل الالهة ، ان يكون فكرة عن التعمين الاسمى للوجود وغرضه العام وهدفه الاعلى ، باعتبار ذلك كله له اساسه في الواقع . وبما ان تمثّل الشكل الروحي مرتبطا بالواقع الخارجي كان واحدة من السمات المميزة الاساسية للفن الاغريقي ، فقد انتهى الامر بالتعمين الروحي المطلق للانسان الى ان يظهر بمظهر واقع موضوعي والى ان يفرض على الفرد واجب تحقيق توافقه مع جوهر هذا التعمين وكليته . وكان هذا الهدف الاسمى يتمثل بالنسبة الى الاغريقي في التوافق مع مصالح الدولة وواجبات المواطن ، وفي التزام جانب الوطنية الحية . وخارج اطار هذه المصالح ، لم يكن ثمة وجود لمصالح اخرى اسمى واقرب الى الحق . بيد ان الحياة السياسية تتألف من تظاهرات خارجية ، اجلها بما هي كذلك قصير وعابر . ومن غير العسير ان نبين ان دولة تسود فيها مثل هذه الحريسة ، وتتماهى بمثل هذا التماهي المباشر مع جميع المواطنين الذين يقومون بأنشط دور في جميع الشؤون العامة ، لا يمكن الا ان تكون دولة صغيرة وضعيفة ، مقضيا عليها بالزوال اما لاسباب داخلية وإما لاسباب خارجية ، تاريخية صرف . وبالفعل ، ان ما هو خصوصي وذاتي لا يجد في مثل هذا الانصهار الحميم بين الفرد وعمومية الحياة السياسية الوسيلة التي تتيح له تأكيد ذاته من دون ان تنضرر بقدر او بآخر مصالح الدولة بنتيجة ذلك . بيد ان الخصوصية الذاتية ، المنفصلة على هذا النحو عن الجوهري وغير المتشربة بنمائها من قبله ، تنحط الى انانية طبيعية ، ضيقة ، محدودة ، تسلك طريقها الخاص وتنشد أهدافا لا تمتّ بصلة الى أهداف الكل ، وتغدو على هذا النحو علة تلاشي واضمحلال للدولة ، بعد ان تكون قد اكتسبت القوة الذاتية التي تتيح لها ان تقف من الدولة هذه موقف معارضة سافرة . فضلا عن ذلك يشمّر

الفرد ، في قلب هذه الحرية وبفعلها تحديدا ، بحاجة تساوره الى حرية ارفع ، بالحاجة الى ان يكون حرا لا في الدولة فحسب ، نظير كل ما هو جوهري ، ولا بالقياس الى الاخلاق والقوانين السائدة فحسب ، بل كذلك في حياته الداخلية الخاصة ، بحيث يتأتى له ان يستمد معايير الجمال والعدل من معرفته الذاتية الخاصة . فالفرد ينبغي تأكيد ذاته باعتباره ذا طبيعة جوهريّة ، ومن هنا يولد ، في قلب هذه الحرية ، طلاق جديد بين الغابات المفيدة للدولة وبين غايات الرعية بوصفه فردا حرا . وترجع بدايات هذا التناقض الى ايام سقراط ، بينما ادى الفـررور والانانية وشطط الديمقراطية والديمقراطية ، من جهة اخرى ، الى زعزعة الدولة الى حد لم يخف معه رجال من امثال افلاطون وكزينوفون (٧) قرفهم من الحال التي آلت اليها المدينة التي فيها راوا النور والتي اوكل فيها تسيير دفة الشؤون العامة الى رجال يجمعون الخفة الى الاستهتار وعدم المبالاة .

ان التعارض بين الروح المستقل في ذاته وبين الوجود الخارجي هو ما يميز اذن الظاهرة الانتقالية التي عنها نتحدث . فالروحي ، في هذا الانفصال عن واقعه الذي لا يعود يهتدي فيه الى ذاته ، يفقد روحيا مجردا ، لكن هذا الروحي المجرد ليس هو الله الشرقي الواحد والمجرد ، بل هو على العكس الذات الواقعية ، الواعية لذاتها ، التي تكتشف في داخليتها الذاتية كل شمولية الفكر والجمال والحقيقة والخير ، وهذا ، بدلا من ان يغنيها بمعرفة العالم الواقعي ، يجعلها تعيش في حالة انفرادية مع

---

٧ - كزينوفون : مؤرخ وفيلسوف وقائد المربيقي ، كان من تلامذة سقراط ، ناد انتحاب العشرة آلاف مقاتل من الفرات الى البحر الاسود ووصف هذه المسيرة في كتابه «اناباز» او «الرحلة» . وله كذلك «الهيلينيون» و«كتاب الاقتصاد» و«رواية تاريخية فلسفية (٢٠) - ٢٢٥ ق.م» . (٢٠)

افكارها وقناعاتها . ولو بقي هذا الوضع على ما هو عليه من دون ان يتخطى المعارضة التي حددنا سماتها ولو بقيت مظاهره المتعارضة بلا توفيق او لو كان محتما عليها ان تبفى كذلك ، لكان من طبيعة نثرية خالصة . ولكنه لم يمس كذلك بعد ، في الطور الذي نحن فيه . وبالفعل ، ان الاغريقي تحركه من جهة اولى ارادة ثابتة في عمل الخير ، وهو لا يتصور من سبيل آخر الى تحقيق هذه الرغبة ، هذه الارادة ، هذه المطامح الا بممارسة الفضيلة ، والخضوع الالهة العديمة ، والاخلاق والقوانين المتوارثة ؛ لكنه من الجهة الثانية غير راضى بالمرّة عن الحياة الراحنة ، عن الحياة السياسية الفعلية السائدة عصرئذ ، ويظهر ميلا الى نبذ طرائق التفكير القديمة ، والى اطراح وطنية الازمنة الماضية وحكمتها السياسية ، وهذا ما يخلق بالضرورة تعارضا بين الداخلية الذاتية والواقع الخارجي . وبالتنظر الى ان المدركات الاخلاقية ، المناظرة بالتوارث ، ما عادت توغر له تلبية عميقة حقا ، فانه ينقلب على الخارجي ويتبنى ازاءه موقفا سلبيا ، معاديا ، تمليه الرغبة والنية في تغييره . وتكمن في اساس هذا حاجة داخلية تصطدم ، عندما تفصح عن نفسها على نحو واضح وصلب ، بعالم مسبق التكوين ومتعارض معها ، بواقع فاسد قيد انحطاط وانحلال تتناقض سماته جميعها مع الخير والحق ، لكن الفن هو الذي يتولى مهمة امتصاص هذا التناقض . وعندئذ يرى النور ، بالفعل ، شكل فني جديد ، ليس الفكر هو الذي يتولى فيه قيادة الصراع ضد هذا التناقض - وهذا ما يتركه الى حد كبير على ما هو عليه وبلا مساس - بل يدور فيه هذا الصراع على نحو يمثل معه الواقع نفسه ، في كل بطلانه وكل فساده ، وهو يدمر ذاته بذاته ؛ وبلاستناد الى هذا التدمير الذاتي تبذل المحاولات لظهار الحق وكأنه قوة ثابتة ودائمة ، ولتجريد اللامعقول والاعقلاني من القدرة على التصدي المباشر لما هو حق في ذاته . تلكم هي رسالة

النوع الهزلي الذي طبقه ارسطو قانس على الجوانب الاساسية من واقع عصره ، واستخدم سلاحه بلا غضب وبصفو مزاج وتفكه .

### - ٣ -

## الهجاء

بيد ان هذا الامتصاص بواسطة الفن يبقى غير ناجع ولا فعال، لان الامر لا يعدو ان يكون هجوما على شكل التناقض ، ومثل هذا الهجوم لا يحقق تصالحا شعريا ، بل يكتفي بأن يقيم بين حدي التناقض علاقات نثرية تعني ، على ما هو ظاهر للعيان ، نهاية الفن الكلاسيكي ، لانها تلغي الالهة النحتية وجمل العالم الانساني سواء بسواء . لذا ينبغي علينا ان نبحت هنا عن كنه الشكل الفني الذي يظل يمتلك القدرة ، في هذا الطور الانتقالي، على التسامي الى نمط تمثلي يكون بحق في مستوى المهمة التي تفرض نفسها ، وعلى تحقيقها .

لقد رأينا ان نقطة انتهاء الفن الرمزي تمثلت في انفصال بين المضمون والشكل ، على اعتبار ان المضمون يتناثر الى عدد جم من الاشكال : التشبيه ، الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، اللفز ، الخ . وان تكن علة انحلال المثال ، في الحالة التي تستأثر باهتمامنا هنا ، تكمن في انفصال من النوع نفسه ، فمن حقنا ان نتساءل فيم يكمن الفارق بين الطور التقليدي الراهن والطور الذي كرس نهاية الفن الرمزي . هاكم ما يمكن لنا ان نقوله بصدد هذا الموضوع .



## ١ - الفارق بين انحلال الفن الكلاسيكي وانحلال الفن الرمزي

ان يكن ثمة وجود من البداية في الفن الرمزي والتشبيهي بحصر المعنى انفصال بين المدلول والشكل ، وهذا بالرغم مما بينهما من صلة وقراءة ، فانهما بالمقابل يحافظان ، واحدهما ازاء الآخر ، على موقف لا يتميز بشيء من السلبية ، بل هو اقرب الى الود بالاحرى ، وذلك بالنظر الى ان صلة القربى او التشابه بين سماتهما وصفاتهما هي التي تجعل التقريب بينهما ممكنا . واستمرار الانفصال في قلب هذا التقارب ليس الا تعبيراً عن عداء متبادل ، ولا نتيجة لانحلال عنيف يفصم اتحاداً حميماً في ذاته . وعلى العكس من ذلك يركز مثال الفن الكلاسيكي الى اتحاد كامل وانصهار تام بين كل من المدلول والشكل ، وكل من الفردية الروحية وتطهيرها الكامل ، والانفصال بين حدي هذا الاتحاد الامثل لا يمكن الا ان يكون نتيجة لاستحالة استمرارهما كليهما في احدى المراحل في هذا الاتحاد وفي هذه الحالة من التوافق الذي لا يلبث ان يعقبه موقف عدائي لا توفيق فيه يقفه المضمون من الشكل ، والشكل من المضمون .

## ب - الهجاء

بنتيجة هذه العلاقات الجديدة طرا تبدل على مضمون كلا الحدين ايضاً . وبالفعل ، ان تجريدات او افكاراً عامة او تعاليم وإرشادات وقواعد تنطوي على ما يشبه العموميات المجردة هي التي تشكل في الفن الرمزي مضمون التمثيلات الحسية ؛ لكن ان بقي المضمون يتكون ، لدى الانتقال من الفن الكلاسيكي الى الفن

الرومانسي ، من افكار عامة وتجريدات وشعارات وحكم بناءة ،  
 ذابست التجريدات بذاتها ، وبما هي كذلك ، هي التي تؤلف  
 مضمون احد حدي التناقض ، وانما التجريدات كما توجد في  
 الوعي الذاتي ، في الوعي المنطوي على ذاته والذي لا سند له غير  
 ذاته . ذلك ان المطلب الاول لهذا الطور الانتقالي ان يتجلى  
 الروحي ، الذي امكن للمثال ادراكه ، من تلقاء نفسه وكصفة  
 مستقلة وناة لية . ولقد كانت الفردية الروحية لعبت ، في الفن  
 الكلاسيكي ، الدور الرئيسي ، وان كانت ، في مظهرها الواقعي ،  
 غير قابلة للانفصال عن كينونتها - في - الهنا المباشرة . بيد ان  
 المطلوب في الطور الانتقالي الجديد تمثيل فردية ما عادت تسعى  
 الى توكيد هيمنتها على الشكل الذي هو غير مطابق لها وعلى الواقع  
 الخارجي . وعلى هذا النحو يستعيد العالم الروحي ملء حرته ؛  
 فقد انفصل عن الحسي وتجلى ، بحكم انطوائه على نفسه ، كذات  
 واعية لا تلقى من تلبية لها الا في داخلينها . لكن هذه الذات ،  
 التي تنحي عنها الخارجية بعيدا ، ليس هي بعد ، من وجهة  
 النظر الروحية ، الكلية الحقبة التي لا مضمون لها سوى المطلق في  
 شكل الروحية الواعية ، وانما هي ، بسبب تعارضها مع الواقع ،  
 ذاتية مجردة خالصة ، متناهية ، غير قانعة ولا راضية .

وبمواجهة هذه الذاتية ينتصب واقع متناه هو الآخر ، واقع  
 يغدو بدوره حرا ، وبحكم ذلك تحديدا ، اي بحكم من ان الروحي ،  
 المحوّل بنمائه الى داخلية ، ينسحب منه لكيلا يعود اليه ابدا ،  
 اقول : بحكم ذلك يظهر هذا الواقع وكأنه واقع الالهة المهجور ،  
 كانه عالم ساقط . وبهذه الصورة سيمثل الفن من الان فصاعدا  
 الروح المفكر ، الذات من حيث هي ذات عارفة ومريدة للخسر  
 وللغزيلة وان على نحو مجرد ، ومعارضة بشراوة الازمنة الحاضرة  
 التي حلت بها آفة الانحطاط . وعدم قابلية هذا التناقض للحل  
 - وهو التناقض الذي لا سبيل الى الفاء تباين الخارج والداخل  
 فيه - يضمني على العلاقات بين هذين الحدين الطابع الثري الذي

تقدم بنا الكلام عنه . فصاحب الروح النبيلة والنفس الفاضلة ، الذي يجابهه عالم الرذائل والقباء يرفض تحقيق صبواته الواعية ، بشور بسخط غاضب او سخرية ناعمة او تهكم جارح على الحياة المترائية لناظره ليندد او ليهزا بالعالم الذي يتناقض تناقضا صارخا مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة .

ان الشكل الفني ، الذي يتلبسه تمثيل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنحط ، هو شكل الهجاء الذي ما استطاعت النظريات الشائعة ان تفهم قط طبيعته الحقيقية ، لانها ما درت قط في اي باب تصنفه . وبالفعل ، لا يمت الهجاء باي صلة الى الملحمة ، كما انه لا يندرج في عداد الشعر الفني ، بالنظر الى ان ما يعبر عنه الهجاء ليس العواطف ، بل ما هو خيم وضروري بحد ذاته بوجه العموم ؛ وبالرغم من ان الخصوصية الذاتية لا تتوانى عن تلوين هذا التعبير وعن اظهاره وكأنه التعبير عن الميول والنوازع الفاضلة للذات عينها ، فانه لا يسبح في ذلك الجو من الجمال الحر الذي يشكل مصدرا للمتع الجمالية ، بل يحافظ على التفارق بين الذاتية ، بتوكيداتها المجردة ، وبين الواقع الخارجي ، فما هو بالتالي لا يعمل شعري ولا يعمل فني . ولهذا اذا اردنا ان نفهم وجهة النظر الهجائية ، فلا مناص من الامتناع عن اعتباره نوعا شعريا ، ومن وضعه في المكان الوحيد اللائم له كشكل انتقالي للمثال الكلاسيكي .

### ج - العالم الروماني ارض الهجاء

بالنظر الى ان الانحلال النثري للفكرة ، منظورا اليه من وجهة نظر مضمونه الداخلي ، هو الذي يتظاهر في الهجاء ، فليس في اليونان ، بلد الجمال ، ينبغي ان نبحث عن الارض الحقيقية

للهجة . فهذا النوع الادبي ، كما حددناه ، مناسب في المقام الاول للرومان . فما يميز روح العالم الروماني هو الدور الراجح الذي يلعبه فيه التجريد ، والقانون الجامد ، وانحطاط الجمال والاخلاقية الصافية ، وقلة الاحترام الذي تخصص به الاسرة ، وسيادة الاخلاق المباشرة والطبيعية ، وبصورة عامة ، تضحية الفردية المسلسلة قيادها للدولة والتي تجد ترضيتها المرامية في الخضوع البارد والوقور للفوانين المجردة . ولقد كان مبدأ الفضيلة السياسية ، التي استطاعت صرامتها الباردة ان تفرض نفسها في خاتمة المطاف على جميع الفرديات الانثنية الخارجية ، بينما خضع القانون الشكلي في روما بالذات لعملية اعداد وتوسيع طالت حتى ادق التفاصيل وازدها شانا ، اقول : كان مبدأ هذه الفضيلة السياسية يتنافى تنافيا مطلقا مع الفن الحقيقي . ولهذا عشنا نبحت في روما عن فن كبير ، حر وجميل . وانما في مدرسة الاغريق كان الرومان قد تعلموا ما كنه النحت والرسم والشعر الملحمي والفنائي والمرحي . وانه لما يلفت النظر ان التهريجيات الهزلية وال Fescennines وال Atellanes (٨) هي وحدها التي يمكن ان تعتبر ابداعات رومانية حقا ، بينما كانت الهزليات الامتن بناء ، بما فيها هزليات بلاوطس (٩) ، وهذا من دون ان نتحدث عن هزليات تيرنسيوس (١٠) ، محاكاة للهزليات

---

٨ - نوع من التمثيليات التهريجية ينسب الى مدينة ابلا الرومانية. «م»

٩ - بلاوطس : شاعر هزلي لاتيني ، تنسب اليه مئة وثلاثون مسرحية ، استقى موضوعاتها من الاغريق ، ولكنه غالى في الهزل فيها الى درجة المهرج (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) . «م»

١٠ - تيرنسيوس : شاعر هزلي لاتيني ، ألف ست مزلبات ، فلد فيها الاغريق ، واعتبره الكلاسيكيون المحدثون ، وبخاصة مولير ، نموذجا يحلى (١٩٠ - ١٥٩ ق.م) . «م»

الاغريقية اكثر منها نتاجا رومانيا أصيلا . وقد سبق لإنيوس<sup>(١١)</sup> ان قبس من المصادر الاغريقية وجعل الميتولوجيا ثرية . والشكل الفني الذي يعود دون سواه الى الرومان هو ذو ماهية ثرية في المقام الاول : فقد اصابوا توفيقا مرموقا في الشعر التعليمي ، ذي المضمون الاخلاقي بوجه خاص ، وهو شعر لا يهدف العروض فيه والصور والتشابه وحسن البيان الا الى اضفاء شيء من الزخرفة والبهجة على التأملات العامة بحيث تلقى المزيد من القبول . بيد ان نوعهم المفضل كان الهجاء . وما سعى اليه التعبير عنه في تلك الاهاجي المفخمة الجوفاء هو ، في المقام الاول ، سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذي فيه كانوا يحيون . وهذا الشكل الفني ، النثري جوهرا ، لا يمكن ان يتلبس ظاهرا شعريا الا اذا صورّ العالم الفاسد وكأنه يصارع فساده الذاتي ، فاذا بهذا الفساد يزول ويختفي بحكم لامعقوليته المشتطة الى حدها الاقصى . هكذا نجد هوراسيوس<sup>(١٢)</sup> ، الذي يستلهم في شعره الغنائي الروح والاساليب الاغريقية ، يرسم في رسائله او اهاجيه التي يشف فيها عن ذاته لوحة حية لاخلاق زمانه ، يوضح فيها كيف تدمر حماقات عصره ومفاسده نفسها بنفسها بفعل الاختيار الاخرق الوسائل المستخدمة في تحقيقها . بيد ان الامر لا يبدو ان يكون هزلا ناعما وتهكما يتسمان اكثر ما يتسمان بالرشاقة ، ولكنهما يفتقران الى الطابع الشعري ويكتفيان بالهزء مما هو رديء . ويعارض غير الرذائل معارضة مباشرة بفكرة العدل

---

١١ - كوانتوس إنيوس : شاعر لابيني . اغريقي الاصل ، له ملحمة الهوليات التي برّوي فيها تاريخ روما ، وله كذلك مأسره ومساند ذات نزوع فلسفي واخلاقي (٢٢٩ - ١٦٩ ق.م) . م٥

١٢ - كوانتوس هوراسيوس فلاكوس : شاعر لابيني ، له «القصائد» و«الرسائل» و«الاهاجي» ، اعطى طباعا قوميلا لادب الرومان (٦٥ - ٨ ق.م) . م٥

والفضيلة المجردة ، وفي هذه الحال يتلبس السخط والغيفظ والغضب والكره تارة شكل عموميات خطابية مجردة عن الفضيلة والحكمة ، وطورا شكل احتجاج روح نبيلة ، جرحت فسي مشاعرها ، على فساد العصر وخنوعه ، وتارة ثالثة شكل معارضة لرذائل الحاضر بصورة اخلاق الماضي والحرية السالفة وفضائل العصر الفائت ، دونما كبير امل واقتناع ، ولا لهدف الا اهدف بيان ان الموقف الوحيد الذي يمكن ان يقفه المرء ازاء بؤس العصر الحاضر المخزي واطواره وتقلباته وعدم استقراره ، هو موقف اللامبالاة الرواقية والصلابة الداخلية لروح فاضلة . ويتعكس هذا الاستياء ايضا ، وبالموال ذاته ، في التاريخ والفلسفة الرومانيين . فسالوستس (١٢) يحتج على فساد الاخلاق الذي ما كان عنه بغريب ، ويبحث تيطس - ليفوس (١٤) ، رغم رشاقته الخطابية ، عن العزاء والترضية في رسم الازمنة القابرة ؛ لكن تاقيطس (١٥) هو الذي ندد بقوة وبجلاء لا يعرف الرحمة برذائل زمانه ، مدلا على سخط نبيل بقدر ما هو عميق ، ومتحاشيا اسلوب التفضيم الاجوف . اما بين الهجائيين ، فان بربسيوس هو

---

١٢ - سالوستس : مؤرخ لاتيني ، طرد من مجلس الشيوخ بعد رسالة من المفارقات الفاضحة ، ومار واليا على نوميديا وجمع ثروة كبيرة . وبعد وفاة فيسر انسحب من الحياة السياسية ووقف نفسه على التاريخ وكتب «حرب جوغرنا» و«مؤامرة كاتيلينا» وغيرها (٨٦ - ٣٥ ق.م) . م٢

١٤ - تيطس - ليفوس : مؤرخ لاتيني ، له كتاب في التاريخ الروماني من الاصول الى العام التاسع ق.م في ١٤٢ جزءا لم يصلنا منها سوى ٢٥ . وقد كان معجبا بـ«ماضي روما وجمل من التاريخ عملا وطنيا» (٦٤) او ٥٩ ق.م - ١٧ ب.م) . م٢

١٥ - تاقيطس : مؤرخ لاتيني ، له «الحوليات» و«التواريخ» و«جرمانياء» و«معاردة الخطباء» ، يتميز أسلوبه بالانضباط (٥٥ - ١٢٠ ب.م) . م٢

الذي يدل على أكبر قدر من سلاطة اللسان . وهو يتفوق على جوفيناليس (١٦) في لذع الكلام . وفي زمن لاحق ، رفع السوري الاغريقي لوقيانوس (١٧) صوته بالاحتجاج المرح على كل شيء وعلى الجميع ، من فلاسفة وابطال وآلهة ، وأبرز على نحو ممتع ومبهج الجانب الانساني والفردى فيهم . لكنه كثيرا ما يسقط في الهذر ويلج الى حد لا يطاق على الخارجية الصرف لسمات الالهة واعمالها ، وهذا ما يجعل قراءته مملة ، ولاسيما بالنسبة اليينا نحن المحدثين . ذلك ان ما كان يتطلع الى هدمه قد زال من الوجود منذ زمن بعيد بالنسبة اليينا ، ونحن نعلم من جهة اخرى ان سمات الالهة ، التي سعى الى الهزء منها ، تحتفظ رغم مزاحه وتهكمه ، ومن وجهة نظر الجمال ، بقيمة خالدة .

ان عصرنا غير مؤات للنوع الهجائي . ولقد كان كوتا وغوته خصصا جوائز لمكافاة افضل الالهاجي ، لكن نداءهما لم يلبسق تجاوبا . فالنوع الهجائي يرتكز الى مبادئ صلبة لا تتفق وطبيعة عصرنا ، اذ املتها حكمة مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها ، وهذا ما يجعلها تتناقض والواقع وتعجز عن المساهمة بفعالية ، وبوسائل شعرية حقا ، في زوال الجوانب القائمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها امام نور الحق الباهر .

غير ان الفن لا يستطيع - ما لم يخن مبداه - ان يتمسك بهذا الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجى . فالذاني ينبغي ان يجري تصويره لامتناهيا في ذاته ، موجودا في ذاته

١٦ - ديكيموس جونيوس جوفيناليس : شاعر لاتيني ، له «الالهاجي» التي يهاجم فيها اخلاق اهل زمانه (٦٠ - ١٤٠ ب.م) . «م»  
 ١٧ - لوقيانوس الشميشاطي : كاتب المربقي من مواليد شميشاط سورية ، له «محاورة الاموات» و«مجمع الالهة» ، سخر من تقاليد مصره وآرائه المسبقة له (١٢٥ - ١١٢) . «م»

ولذاته ؛ ومع انه يبقى على وجود الواقعي رغم تعارضه مع  
الحقيقي، فليس بجائز له ان يحبس نفسه في موقف سلبي محض  
ازاءه ، بل عليه على العكس ان يسعى بجميع الوسائل الى الوصول  
الى التركيب بين الواقعي والحقيقي ؛ وانما بفضل هذا المسمى  
وهذا النشاط تتحقق الداتية المطلقة ، بالتعارض مع الافراد  
المثاليين للفن الكلاسيكي :



# الفن الرومانسي



## مدخل

### عن الرومانسي بوجه عام

بما ان شكل الفن الرومانسي يتحدد ، كما سبق لنا البيان بصدد الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، بالمفهوم الداخلي للمضمون المطلوب تمثيله ، فعلينا بادىء ذي بدء ان نسمى الى تكوين فكرة واضحة عن المبدأ الذي هو في اساس هذا المضمون الجديد ، بوصفه بوجه عام مضمونا مطلقا للحقيقة ، ولرؤية جديدة للعالم ، ولشكل فني جديد .

تتميز بدايات الفن بميل الخيال الى التخلص من إسار الطبيعة كيما يتجه نحو الروحية . لكن الامر لا يعدو ان يكون في هذا الطور محاولة يبدؤها الروح ، الذي لا يكون قد وجد بعد المضمون الحقيقي الواجب اعطاؤه للفن والذي يجد نفسه مكرها بالتالي على الاكتفاء بالباس المدلولات الطبيعية اشكالا خارجية ، او بالباس الداخليات الجوهرية تجريدات منجردة من الذاتية ، اقول : لا

يبدو ان يكون محاولة يبذلها الروح ليكمل من هذه الاشكال الخارجية والتجريدات مركز الفن بالذات . والحال غير هذه الحال في الفن الكلاسيكي . ففي هذا الفن تؤلف الروحية ، الساعية الى توكيد ذاتها على حساب المدلولات الطبيعية ، اساس ومبدأ المضمون الذي يوفر له الطبيعي والجسماني والحسي الشكل الخارجي . لكن هذا الشكل ، بدل ان يبقى كما في المرحلة السابقة سطحيا ولا متمينا وغير قابل للتنفذ منه الى مضمونه ، تحدد على نحو اتاح للفن الاقتدار على بلوغ اعلى درجات الكمال ، وذلك من خلال إشراب هذا الشكل بالروحانية ، ومن خلال إضفاء صفة المثالية على الطبيعي عن طريق تحقيق الاتحاد الرائع بين الخارج والداخل وتحويل هذا الاتحاد الى واقع مطابق للروح في فرديته الجوهرية . وعلى هذا النحو ثبت الفن الكلاسيكي موقعه بوصفه التمثيل الاكثر اصالة للمثال وابتداء ملكوت الجمال . فلا شيء يمكن ان يكون - ولن يكون ابدا - اجمل .

بيد انه يوجد مع ذلك شيء ارفع واسمى من محض التمثيل الجميل للروح في شكل حسي ، مباشر ، حتى ولو كان مبتدعا من قبل الروح بالذات بوصفه مطابقا له . ذلك ان هذا الاتحاد ، المتحقق في العنصر الخارجي والمسبغ على الواقع الحسي وجودا مناسباً ومطابقاً ، يظل مع ذلك متعارضا مع المفهوم الحقيقي للروح . فالسكون والهدوء اللذان تراءى للروح انه وجدهما في التظهير الجسماني لا يلبث ان يكتشف انهما عارضان ومؤقتان ، فيشعر بدفع متعاضد الى الانكفاء على ذاته والى طلب السكينة في توافق ما مع ذاته . وتحلل كلية المثال ، البسيطة والمتينة في الظاهر ، وتفقد كلية مزدوجة: كلية الذاتي في ذاته وكلية التظاهر الخارجي ، علما بان هذا الازدواج مفروض فيه ان يتيح للروح الوصول الى سكينة اعمق عن طريق توافق اكثر حميمية مسع دائرته الداخلية الخاصة . ولا يستطيع الروح ، المرتكز الى مبدأ

التطابق مع ذاته والى اندماج مفهومه وواقعه ، ان يهتدي الى وجود موائم لطبيعته الا في عالمه الخاص ، في العالم الروحي ، في روحه بالذات بما تنطوي عليه من مشاعر ، وباختصار ، في داخلته الاكثر حميمية والاعمق غورا . على هذا النحو يتولد لدى الروح وعي بان «اخره» ، وجوده كروح ، انما هو موجود فيه ، وبالتالي وعي بانه انما بلاتناهيته وبحرته يتمتع .

## - ٩ -

### مبدأ الذاتية الداخلية

ان ارتقاء الروح هذا نحو ذاته ، وهو الارتقاء الذي بفضلله يجد في ذاته الموضوعية التي كان مضطرا حتى الان الى طلبها في العالم الحسي والخارجي ، والذي بفضلله يكتسب الوعي والشعور باتحاده مع ذاته ، اقول : ان هذا الارتقاء يشكل المبدأ الاساسي للفن الرومانسي . وبهذا المبدأ يرتبط بالضرورة مبدأ آخر مؤداه ان جمال المثال الكلاسيكي ، وبالتالي الجمال في شكله الاكثر مطابقة للمضمون المطلوب التعبير عنه ، لا يمثل الهدف الاسمي والغاية الاخيرة للفن الرومانسي . ذلك ان الروح في المرحلة الرومانسية يعرف ان حقيقته لا تتمثل في الفوص في الجسماني؛ بل على العكس ، فهو لا يعي حقيقته الا بانسحابه من الخارج ليرتد الى ذاته ، وإلا بعزوفه عن العالم الخارجي الذي لن يجد فيه عناصر وجود مطابق . وحتى عندما يأخذ هذا المضمون الجديد على عاتقه مهمة المثول للعبان في شكل جميل ، فان الجمال ، بالمعنى الذي اعطيناه حتى الان لهذه الكلمة ، يظل بالنسبة اليه

محمولا ثانويا ؛ انه بصير جمالا روحيا صرفا ، جمال الداخلية بما هي كذلك ، جمال الذاتية اللامتناهية والروحية في ذاتها .  
لكن كيما يلقي الروح مستقرا له في اللامتناهي ، فلا بد ان يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والتمناهية ، الى المطلق ؛  
وبعبارة اخرى ، يجب ان يمثّل الروحي على انه مترع بالجوهري ،  
وفي داخل هذا الجوهري على انه ذات محبوبة بمعرفة وبارادة لا  
تستمدهما الا من ذاتها . وعلى العكس من ذلك ، لا يجوز تصور  
الجوهري والحقيقي على انه محض ما وراء للانساني ، الامر الذي  
لا يوجب فسي هذه الحال سوى الغاء النزعة التشبيهية  
Anthropomorphisme الاغريقية ، وانما الانساني ، بوصفه ذاتية  
واقعية ، هو ما ينبغي تبنيه كمبدأ ، الامر الذي يستوجب فسي  
هذه الحال ، على العكس ، وكما راينا ، نزعة تشبيهية اكمل  
وامثل .

## - ٢ -

### العناصر الاساسية لمضمون

#### الفن الرومانسي وشكله

فيما يتعلق بالعناصر الرئيسية التي يشتمل عليها هذا التعمين  
الاساسي ، ما علينا الا ان ندرس ، بصورة عامة ، الشكل ومجمل  
المواضيع التي يطرا عليها تعديل بفعل المضمون الجديد للفن  
الرومانسي .  
يتكون المضمون الحقيقي للفن الرومانسي من الداخلية المطلقة،

ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها  
وسؤددها وحريتها . وهذا اللامتناهي وهذا الكلي الموجودان في  
ذاتهما ولذاتهما ينطويان على موقف سلبي مطلق ازاء كل  
خصوصية ، على توافق بسيط مع الذات يجهل كل انفصال وكل  
سرورات الطبيعة ، مع تعاقب الولادة والاضمحلال والانبعاث ،  
وكل تحديد للحياة الروحية ؛ وهذا الموقف يترتب عليه ارجاع  
جميع الالهة الخصوصية الى تمام محض وحميم مع الذاتية  
الروحية . وقد نجم عن ذلك خلق الالهة المتعددة التي التهمت نار  
الذاتية ، وبدلا من الشريك النحتي بات الفن لا يعرف من الان  
فصاعدا سوى إله واحد ، روح واحد يتمتع بسيادة مطلقة ، روح  
واحد يريد ذاته ارادة مطلقة ويعرف ذاته معرفة مطلقة ويتحد مع  
ذاته اتحادا حرا ومطلقا ، بدل ان يتحلل الى مجموعة من  
شخصيات ووظائف خصوصية لا رابط يجمع بينها سوى رابط  
ضرورة غامضة مبهمة .

بيد ان الذاتية المطلقة بما هي كذلك ما كانت لتكون في متناول  
الفن وما كانت لتصدر الا عن الفكر لولا انخراطها ايضا - كيما  
تكون ذاتية واقعية مطابقة لمفهومها - في الواقع الخارجي لترتد ،  
من ثم ، الى ذاتها . وبفضل هذا الانتقال الى الواقع ، بفضل هذا  
الاحتكاك المباشر والحميم معه يتكشف المطلق على انه **الطليق**  
الحقيقي والاصيل ويفقد بالتالي في متناول الادراك والتمثل  
الفني ، بدلا من ان يظهر بمظهر إله لا غاية لنشاطه الا ان يخفض  
من شأن الطبيعة والوجود الانساني على حد سواء ، وصولا الى  
حذفهما وإلغائهما ، من دون ان يتظاهر فيهما بوصفه ذاتية واقعية  
والهية فعلا وواقعا .

غير ان وجود الله ليس واقعة طبيعية وحسية بما هي كذلك ،  
وانما واقعة تتجاوز الحسي ؛ انه الحسي وقد صار ذاتية روحية ،  
وهذه بدلا من ان تفقد في تظاهرها الخارجي طابعها المطلق ،  
يتأتى لها بفعل هذا التظاهر ونتيجة له اليقين والثوق بواقعيتها

من حيث هي مطلق . اذن قاله ، في حقيقته ، ليس محض مثال يولده الخيال ، بل انه يتدخل في تنامي الواقع الخارجي ، المنسوج من المصادفات والطوارئ ، من دون ان يكف عن ان يكون ، ومن دون ان يكف عن ان يعرف انه في قلب هذا الواقع هو الجوهر الالهي الذي يبقى لامتناهيا في ذاته والذي يكون هو ذاته مصدر هذا اللاتناهي . ونظرا الى ان الفرد الواقعي يغدو على هذا النحو تظاهر الله ، يصير للفن ، بحكم ذلك ، الحق في استعمال الشكل الانساني الخارجي للتعبير عن المطلق ، وهذا بالرغم من ان المهمة الجديدة التي تقع من الان فصاعدا على عاتق الفن تتمثل لا في تمرير كل الداخلية في الخارجية الجسمية ، ولا في حمل هذه على امتصاص تلك ، بل على العكس في صيانة استقلال الداخلية ، وفي جعل الوعي الروحي لله قابلا للادراك في الفرد . والآن المتنوعة التي تتألف منها كلية هذه الرؤية للعالم ، من حيث هي كلية الحقيقة . تمثل من الان فصاعدا للبيان بوصفها تظاهرات انسانية مبتونة الصلة بتظاهرات المراحل السابقة التي كان شكلها ومضمونها يمثلان إما بمواضيع طبيعية ، كالشمس والسماء والافلاك . الخ ، وأما : كما لدى الاغريق ، بالهة تشع جمالا ، وبأبطال ومآثر وأفعال ذات صلة بالواجبات التي توجبها الاخلاق العائلية او الحياة السياسية ؛ لكنما الشخص الفردي ، الواقعي ، المحبو بحياة داخلية ، هو الذي يكتسب قيمة لامتناهية ، بوصفه المركز الاوحد الذي تنها فيه وتشع منه الاناء الازلية للحقيقة المطلقة التي لا تتحقق الا من حيث هي روح .

وحينما تقارن طابع الفن الرومانسي ، على نحو ما حددناه به ، بطابع الفن الكلاسيكي ، الذي وجد اكمل تعبير له في النحت الاغريقي ، نلاحظ ان الهيئة النحتية للآلهة لا تعبر عن حركات ونشاط الروح الذي يبارح دائرة تمثيله الخارجي لينكفي على ذاته ويرجع الى كينونته - ل - ذاتها الداخلية . صحيح ان ما



هو متغير وعرضي في الفردية الاختبارية ينقلص الى حده الأدنى في اشكال الالهة الجميلة تلك ، بيد ان ما تفتقر اليه هو الذاتية الموجودة لذاتها ، العارفة ذاتها والمريدة ذاتها . وتتجلى هذه الثغرة ، خارجيا ، بافتقار التماثيل الى نور البصر ، هذا البصر الذي به تفصح النفس عن ذاتها بملء بساطتها . وما استطاعت حتى انجح آثار النحت الجميل ان تنجو من هذا العيب ، بمعنى ان داخليتها لا تشف عن ذاتها بما هي كذلك وفي تلك الحالة من التركيز الروحي التي لا يمكن لغير العين ان تشف عنها . ونور النفس هذا ، بدلا من ان ينبثق من التماثيل ، انما يخص المشاهد الذي لا تكون نفسه بحضرة نفس ولا عينه بحضرة عين . لكن الله في الفن الرومانسي هو الله الذي يرى ، الله الذي يعرف انه هو الله ويمتلك ذاتية داخلية ، الله الذي تنفتح داخلية وتنكشف لداخلية المؤمنين . وبالفعل ، ان السلبية اللامتناهية وانكفاء الروحي على ذاته يلعبان انتشاره الكامل في الجسماني ؛ فالذاتية هي النور الروحي الذي ينير ذاته بذاته ، ويضيء حيثما لم يكن وجود في السابق لغير الظلام ؛ وبينما لا يستطيع النور الطبيعي ان ينير سوى موضوع ، فان مضمار النور الروحي وموضوعه هو ذاته ، اي الذاتية العارفة ذاتها بما هي كذلك . لكن بالنظر الى ان هذه الداخلية المطلقة تتلبس في كينونتها - في - الهنا الواقعية مظهرا انسانيا ، وبالنظر الى ان الانساني يرتبط بدوره بمجمل العالم الذي هو جزء منه ، ينجم عن ذلك تعدد كبير سواء افسى اشكال الذات الروحي ام في اشكال الموضوعي العيني والخارجي الذي يتعرفه الروح على انه تابع له . ويمكن لواقع الذاتية المطلقة ، المتشكل على هذا النحو ، ان يتظاهر ، شكلا ومضمونا ، بكيفيات ثلاث :

١ - نقطة الانطلاق الاولى سيقدمها لنا المطلق نفسه ، المطلق الذي يحقق ذاته ويؤكد ذاته ويعرف ذاته باعتباره روحا . والهيئة الانسانية تمثل على نحو يمكن تعرفها معه للحال بوصفها إلهية

الانتماء . والانسان لا يطرح نفسه على انه محض انسان ، ذي طبع انساني محض واهواء محدودة وغايات وانجازات عارضة ، وذي وعي بالله ، وانما على انه هو الله ذاته ، الواحد والكلبي ، الذي تكشف حياته والامه وولادته وموته وبعثه حتى للوعسي المتناهي ما كنه الابدبي واللامتناهي بموجب الحقيقة . ويمثل الفن الرومانسي هذا المضمون في قصة المسيح ووالدته وتلامذته ، وكذلك سائر من حل عليهم الروح القدس وقبسوا من الوهيته . وبالنظر الى ان الله ، من حيث انه الكل ، هو الذي يتجلى فسي الحياة الانسانية ، فان الواقع الذي يكشف عنه هذا التجلي ليس محدودا بالكينونة - في - الهنا ، الفردية والمباشرة ، للمسيح ، بل يمتد ليشمل الانسانية قاطبة ، هذه الانسانية التي فيها يفصح روح الله عن حضوره وفيها يبقى على وفاق مع ذاته . وامتداد حدس الروح هذا بذاته ، كينونة الروح في ذاتها ولذاتها هذه ، يعني الوثام وتصالح الروح مع ذاته في موضوعيته ، كما يعني ولادة عالم إلهي ، ولادة مملكة لله يستطيع فيها الالهي ، الذي يحابسه مبدا التصالح مع واقعه ، ان يحقق هذا التصالح بتمامه ، ويحقق معه تماهيه الكامل مع ذاته .

ب - لكن ان يكن لهذا التماهي ، من حيث هو حرية روحية ولاتناه ، مبرره وجذوره في ماهية المطلق بالذات ، فان التصالح الذي ينجم عنه هذا التماهي ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوي ، الطبيعي والروحي ، بل يتم على العكس بفضل تسامي الروح الذي يتحرر من تناهي كينونته - في - الهنا المباشرة ليرقى نحو حقيقته . ولكي يتوصل الروح الى ذلك ، ويحقق كليتته ويستعيد حريته ، لا بد له ان يبدأ بالانفصال عن ذاته وبمعارضة تناهيه باللامتناهي في ذاته . وانما بفضل انفصاله هذا عن ذاته وبنتيجته ، هذا الانفصال الذي هو مصدر وعلة كل ما هو سلبي ورديء وشرير في الوجود الطبيعي ، المتناهي والمباشر ، يغدو

الروح قادرا على تحطيم السلاسل التي تشد وثاقه الى هذا الوجود ليدلف من ثم الى مملكة الحقيقة والفبطة . الامر اذن هنا امر نشاط ، حركة للروح ، سرورة منسوجة من الصراعات والمعارك المتسمة اساسا بالالم والموت والاحساس المؤلم بالعدم ، وبعبادات الروح والجسم . وبالفعل ، وكما ان الله يشرع بان يتبذ بعيدا عنه الواقع المتناهي ، كذلك فان الانسان المتناهي ، الذي تكمن نقطة انطلاقه خارج مملكة الله ، تتحدد مهمته بالارتقاء الى الله ، بالتححرر من المتناهي ، مما هو بلا قيمة ، ليصير، بفضل هذا التدمير لواقعه المباشر ، الواقع الحقيقي الذي موضعه الله بتظاهره كإنسان . والالم اللامتناهي الذي يواكب هذه التضحية بالذاتية ، الالم والموت اللذان نختهما جانبا ، بطريقة او بأخرى ، تمثلات الفن الكلاسيكي ، يتلقيان في الفن الرومانسي فقط طابعا من اللزوم والضرورة . ولا يسعنا ان نقول ان الاغريق قد ادركوا المدلول الماهوي للموت . فيما انهم ما كانوا يرون من شيء سلبي في ذاته لا في الطبيعية بما هي كذلك ، ولا في مباشرة الروح المقترن بالجسماني ، فقد كانوا يعتبرون الموت انتقالا مجردا ، لا خوف فيه ولا رهبة ، ومحض توقف وانقطاع لا تترتب عليه اي عواقب اخرى متعذر سبرها بالنسبة الى الفرد المتوفى . لكن حين تكتسب الذاتية ، بوصولها الى الكينونة - في - ذاتها الروحية ، اهمية جوهرية ، فان النفي الذي يستتبعه الموت يفدو نفيا لهذه الذاتية عينها ، وهذا ما يضيف عليه صفة الرهبة ؛ فهو يفدو موت النفس التي يكتب عليها الشقاء المطلق واللعنة الابدية ، بحكم اقصائها من الان فصاعدا والى الابد عن كل سعادة بالنظر الى انها تكون قد صارت سلبية في ذاتها ولذاتها. ولكن بما ان الفردية الاغريقية ، منظورا اليها كذاتية ووحية ، لا تعزو الى نفسها مثل تلك القيمة ، فمن الطبيعي ، والحالة هذه ، ان يتجلى لها الموت في مظهر من الصفو ، اذ ان الانسان لا يتناهب الخوف الا على الاشياء التي يعزو اليها قيمة سامية . والحال ان الحياة لا

تكتسب بالنسبة الى الوعي قيمة لامتناهية الا متى خالج الذات ، التي تعتبر ذاتها واقعا روحيا ، واعيا ، فريدا ، شعور بالرهبة ازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يكون له من مفعول آخر سوى حذف هذا الواقع اليجابي والفناء . وازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يعني شيئا آخر سوى نفي هذا الواقع اليجابي . بيد ان الموت ليس له في الفن الكلاسيكي ، بالمقابل ، المدلول اليجابي الذي يتلقاه في الفن الروماني . وانما مع تقدم التفكير والوعي الذاتي فحسب . كما لدى سقراط على سبيل المثال ، يرتدي الخلود معنى اعمق ويفدو تلبية لحاجة اكثر تطورا . حين يعلن اوليس في العالم السفلي (الاوديسة ، النشيد الحادي عشر ، الايات ٤٨٢ - ٤٩١) ان أخيل اسعد حالا من جميع اولئك الذين عاشوا قبله وسيميشون بعده ، لانه ان كان فيما انف قد نحيط بانتكريم وانتفير على غرار الآلهة فقد اضحى من الان فصاعدا ملكا على الاموات ، يرد أخيل ، الذي ما استنطاب كثيرا هذه السمادة على ما يبدو ، راجيا اوليس ألا يعود الى التلطف بكلمة واحدة بهدف تعزيته عن الموت ، لانه لو خير لكان اختار ان يكون خادما اجيرا لدى رجل فقير على ان يكون ملكا على الاموات . اما الفن الروماني فيمثل الموت ، على العكس ، وكأنه صبوة للنفس الطبيعية وللذانية المتناهية ، صبوة ما هي بسلية الا ازاء ما هو سلبي في ذاته ، وهدفها الفاء ما هو مجرد من القيمة ، وتحرير الروح من تناهيه وازدواجه ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع المطلق . في نظر الاغريق ، كان الوجود الطبيعي ، الخارجي ، الدنيوي هو وحده الوجود اليجابي ، ولم يكن الموت الا نفيه المحض . هكذا كانوا يتصورون الموت الفاء ، حذف للواقع المباشر . لكن للموت في الرؤية الرومانية للعالم مدلول النفية ، اي نفي السلبي ، وهذا ما يحوله الى مدلول ايجابي ، مدلول تحرر الروح من طبيعته المحض ومن تناهيه المتنافي مع مفهومه .

هكذا يعقب الم الذاتية المحتضرة وموتها انكفاء على الذات ،  
والرضى ، والغبطة ، والوجود الايجابي والمطمئن الذي لا يمكن  
للروح بلوغه . الا بتبديده الجو السلبي الذي يعزله عن الحقيقة  
وعن الحياة طبقا للحقيقة . وليس المقصود هنا الموت الذي ينزل  
بالانسان وكأنه قدر طبيعي ، وانما هي سيورة لا بد للروح من  
اجتيازها ، حتى بمعزل عن ذلك النفي الخارجي ، كما يرقى الى  
حياة هي حياة بحق معنى الكلمة .

ج - المظهر الثالث لعالم الروح المطلق هذا يتمثل بالانسان ،  
وذلك بقدر يبقى حبيس حدود الانساني فلا يتجاوزها ، بدلا من  
ان يكون هو ذاته تظاهر المطلق والالهي وبدلا من ان بنجز هو ذاته  
سيورة الارتقاء نحو الله والتصالح معه . وفي هذه الحال يتكون  
المضمون من المتناهي بما هو كذلك ، علما بأن هذا اللفظ ينطبق  
على الغايات انروحية وعلى الاهتمامات الدنيوية وعلى الاهواء  
والمنازعات والالام والافراح والامال والتلبات انطباقه على  
الطبيعة بكل غنى ظاهراتها الخصوصية . بيد انه ثمة طريفتان في  
نصور هذا المضمون . فمن جهة اولى يستطيع الروح ، بالفعل ،  
ان يتصرف في هذا المضمار وكأنه يتقدم ضمن بيئته المشروعة ،  
القيمة بأن توفر له جميع التلبات التي يمكن له ان يطمح اليها ،  
وهو يفعل ذلك من دون ان يقيم اعتبارا لغير طابعه الموجب ،  
ليتظاهر من ثم من جديد في رضاه وداخليته الايجابيين . لكن من  
الممكن للمضمون عينه ، من جهة اخرى ، ان ينحط الى حالة من  
المرضية المحض التي لا يمكن ان تطمح في اي استقلال او سؤدد ،  
على اعتبار ان الروح لا يجد فيها نمط وجوده الحقيقي ولا يسمه  
ان يحقق وفاته مع ذاته الا اذا سلك مسلكا سلبيا ازاء تناهسي  
الروح والطبيعة هذا .

## كيف يعالج الفن الرومانسي مضمونه

١ - يتقلص حضور الالهى فى الفن الرومانسى تقلصا ملموسا ، كما رأينا . فالطبيعة اولا تنمرى ، بالفعل ، من طابعها الالهى ، وتفقد البحار والجبال والوديان والسيول والينابيع والزمان والليل ، وكذلك سائر سرورات الطبيعة ، قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق وكأجزاء مكونة منه . كما لا تعود التشكلات الطبيعية تخضع لعملية توسيع رمزى ؛ ولا تعود اشكالها وتظاهراتها تعدّ صالحة للتعبير عن سمات إله من الالهة . والحق ان المشكلات الكبرى ، ذات الصلة بنشوء العالم واصل الانسان ومصيره وغايات الطبيعة ، والمحاولات المبذولة لحل هذه المشكلات بمساعدة تمثيلات نخبيسة ، قد فقدت جميعها مبرر وجودها ابتداء من اللحظة التى تجلى فيها الله فى الروح . وحتى فى اندائرة الروحانية ابتداء من اللحظة التى وجه فيها العالم الحى والمتعدد الالوان ، بأشخاصه وأعماله واحداثه ذات القسمات الكلاسيكية ، اشعته كلها نحو منحرق المطلق وحده ، بقصته الخالدة عن الغداء . وبذلك يكون المضمون كله قد تكثف وتركز وتموضع فى داخلية الروح ، فى الاحساس ، فى التمثل ، فى النفس التى تصبو الى الاتحاد مع انحديفة ونسعى الى استحضار الالهى وثبتيته فى الذات . والغايات والمنابر التى تعقد العزم على تحقيقها فى هذا العالم ليست من هذا العالم ، او ان مشروعها الاساسى يكمن بالاحرى فى صراع الانسان الداخلى ضد نفسه بغية التصالح مع الله ، وبهدف تحقيق الشخصية والحفاظ عليها ، وتمثيلها فى مظهر الالهى . والبطولة التى يمكن ان ينطوي عليها

هذا الصراع وهذه الصبوات ليست بطولية تستن لذاتها قوانينها وتفرض مؤسسات وتخلق او تغير اوضاعا ومواقف ، وانما هي بطولية انصياع ، تواجه اوضاعا سابقة الوجود وجاهزة ، وتقع على عاتقها مهمة وحيدة هي ضبط الزمني بدالة هذه الاوضاع وتطبيق الوسايا الصادرة عن سلطة عليا ، موجودة في ذاتها ولذاتها ، على اشياء العالم الفاني والزمني . لكن بالنظر الى ان هذا المضمون المطلق متركز في بؤرة النفس الذاتية ، والى ان السيرة برمتها تتم من الان فصاعدا في صميم الانسان ، فان دائرة المضمون تتعرض لتوسيع جديد ياخذ هذه المرة بنمدا لامتناهيا . فهو يتفتح في شكل تعدد لا حد له من الاشكال . وبالفعل ، وعلى الرغم من ان تلك القصة الموضوعية ، قصة الغداء ، تؤلف الجانب الجوهرى من النفس ، فان الذات تجربها في الاتجاهات كافة ، إما توكيدا على نقاط بعينها ، واما بغية اضافة بعض القسّمات الانسانية اليها ، علاوة على انها قادرة على التماهي مع الطبيعة لتجمل منها بيئة للروح وحلبة له ولتستخدمها برسم هدف كبير اوحده . وينجم عن ذلك اغتناء لامتناه للروح . وبفضل هذا الاغتناء يمتلك القدرة على التكيف مع الظروف والاضاع الاكثر تنوعا . وحين يخرج الانسان من دائرة **المطلق** هذه ليختلط بأشياء العالم ، يجد نفسه بمواجهة اهتمامات وغايات يكون تعدادها اكبر وتكون المشاعر والعواطف المتصلة بها اكثر تنوعا اذا ما كان الروح قد اكتسب من قبل عمقا اعظم ، الشيء الذي يتيح له ان يتصدى ، في تفتحه ، لمواجهة منازعات وتمزقات وفورات اهواء متضاعفة الى ما لانهاية ، وان يعرف ، بحكم ذلك ، جميع درجات الرضى . ان **المطلق الكلي** في ذاته ، كما يعرض ذاته للوعي الانساني ، هو الذي يؤلف المضمون الداخلي للفن الرومانسي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفذ ولا تنضب في الانسانية جمعاء وفي مجمل تطورها .

ب - بيد ان الفن الرومانسي لا يمثل هذا المضمون بصفته

فنا ، كما يفعل الى حد كبير الفن الرمزي ، وعلى الاخص الفن الكلاسيكي بألمته المثالية ؛ بل انه اذا كان يعطي مضمون الحقيقة شكلا فنيا ، فلا يجوز ان ننسى ان هذا المضمون كان له وجوده السابق خارج الدائرة الفنية ؛ وذلك في النمل والاحساس . ان الدين ، بوصفه الوعي العام للحقيقة ، يشكل المسلمة الاساسية للفن الرومانسي ، وتطاعرائه الخارجية والحسية تعرض ذاتها للوعي الفعلي في شكل احداث ووقائع ثرية ذات راهنية مباشرة . وبالفعل ، وبالنظر الى ان مضمون الوحي الذي حل على الروح ما هو الا الطبيعة المظلمة والابدية للروح المنفصل عن الطبيعة بما هي كذلك والزردي بها ، ينجم عن ذلك ان الظاهرات التي يتألف منها العالم الخارجي لا يمكن ان تكون غير ظاهرات عالم عرضي انسحب منه المطلق ليركز في الروحي والداخلي وليفقد الحقيقة في ذاتها ولذاتها . هكذا يندرج الخارج والخارجي عنصرا حيويا ، لا يحضه الروح اي نعة ، ولا يسمعه ان يطبل المكوث عنده . وكلما ازداد اقتناعا بأن شغل الواقع الخارجي لا يليق به ، ضعف ميله الى البحث عن تلبية فيه ، وضؤل استعدادده للاقتراب منه ولانجاز تصالحه معه .

ج - لهذا لا يتجاوز الفن الرومانسي ، في تمثل الظاهرية الخارجية ، حدود الواقع العادي والمبتدل ، ولا يتهيب ان يضع يده على العالم الواقعي وأن يملكه بكل عيوبه ونواقصه ويكمل تحدده وتوضحه المتناهي . وبذلك تطلو صفحة الجمال المثالي الذي كان يعرف كيف يرفع انظار من يتأمله الى ما فوق الزمن وكيف يرارى، بوهم الخلود والافناء ، وكيف يمسك بجمال الوجود وبشبهته عبر تظاهراته العكرة والمشوكة . قالن الرومانسي ما عاد يطمح الى تصوير الحياة في حالة صفوها اللامتناهي . والى تظهير النفس من خلال تجسيدها في جسم ، كما لم يعد هدفه الحياة بما هي كذلك ، المطابقة اتم المطابقة لمفهومها . بل انسه يشيح بالعكس عن ذروة الجمال هذه ، ليضع نصب عينيه داخلية



كل ما هو عرضي في التشكلات الخارجية ، وليبوى السمات المميزة لما هو نقيض الجمال مكانة لامتناهية السمو .

علمان اثنان يواجهاننا اذن في الفن الرومانسي : عالم روحي ، كامل في ذاته ، للنفس المطمئنة ، المتصالحة مع ذاتها ، عالم التكرار البدائي للولادة والزوال والانبعث المفضي الى انكفاء الروح على ذاته والى تمتعه بالحياة الحقيقية المتناقية ؛ ومن الجهة المقابلة العالم الخارجي بما هو كذلك ، هذا العالم الذي يقدو ، بنتيجة تراخي الروابط التي تربطه بالروح ، واقعا اختباريا تماما ، لا ينطوي شكله على اي اهمية بالنسبة الى النفس . لقد كان الروح في الفن الكلاسيكي يسيطر على الظاهرة الاختبارية ويتغفل فيها من اولها الى آخرها ، اذ من معينها كان يقبس واقعه الامثل . اما ابتداء من الان فان الداخلية تبدي عدم اكتراث بنمط تمثل العالم الخارجي ، لان ما هو مباشر وفوري غير جدير بإثارة اهتمام النفس ولا يساهم بشيء في غبطتها . فيكيف الخارج عن ان يكون صالحا للتعبير من الداخل ، واذا ما لجىء اليه مع ذلك لهذا الغرض ، فان المهمة التي تعزى اليه في هذه الحال هي بالضبط بيان ان العالم الخارجي لا يمكن ان يكون مصدرا للتلبية والرضى ، والالاحاح على الاهمية التي ينبغي التسليم بها للداخلية ، للنفس ، لعالم العواطف . والفن الرومانسي ، بسلوكه هذا المسلك ، يترك للعالم الخارجي حريته تامة ، فلا يفرض عليه اي إكراه ولا يخضعه لاي اختيار ، ولا يبعد عن تمثيلاته الاشياء الدارجة الشائعة من ازهار واشجار ، بله الاشياء المبتذلة كالادوات المنزلية وكل الجانب العرضي والعارض من الطبيعة . لكنه اذ يقبل بهذا المضمون لا ينسى ابدا ان هذه محض مواضيع خارجية ، اي حيادية ومبتذلة ولا قيمة لها ولا شأن الا بقدر ما تتصل بالنفس ، وبقدر ما تعبر عن الداخلية بما هي كذلك ، وبقدر ما تشف عنها ، لا في اتحادها مع الخارجية ، ولا حتى في انصهارها التام بقدر او بآخر معها ، وانما في تصالحها ، في توافقها التام والكامل مع

ذاتها . وما الاستدخال المغالى به الى هذا الحد سوى الخارجي المعري ، ان جاز القول ، من خارجيته الموضوعية ، الخارجي الذي صار لا ينظر ولا يقع تحت ادراك الحواس ، الخارجي الذي امسى محض صوت منبثق عن مصدر خفي ، محض طيران مخلق فوق المياه ، محض موسيقى تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل ، بظواهراته المتنافرة ، سوى انعكاس واهن لكيونة النفس التي هي كينونة - في - ذاتها .

تلخيصا لهذه العلاقة بين المضمون والشكل في الفـن الرومانسي سنقول انه حيثما يظهر في مظهره الصادق الاصيل تكن النبرة الاساسية للفن الرومانسي من طبيعة موسيقية ، بل من طبيعة غنائية اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المضمون المحدد للتمثل ، وذلك بحكم الشمولية التي تبلغ فيه اعلى درجاتها وبحكم من ان النفس ، الساعية الى التعبير فيه عن ذاتها ، لا تنقطع عن البحث والتنقيب في اعماقها الاكثر حميمية . والحق ان الغنائية تؤلف السمة الاساسية ، الجوهرية ، للفـن الرومانسي ؛ ونحن نلقاها حتى في الملحمة والدراما ، بل حتى في الاعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كما لو انها هالة ، انبثاق ضبابي للنفس ، اذ ان النفس والروح لا يخاطبان في جميع ابداعات هذا الفن سوى النفس والروح .

انطلاقا من هذا التعريف العام للفن الرومانسي سنتبنى ، في العرض المفصل التالي ، التقسيم التالي :

سنتكلم اولاً عن مظهره الديتي ، على اعتبار ان قصة الفداء وحياة المسيح وموته وبعثه تشغل فيه مكانة ممتازة . وبصدد هذه النقطة يتمثل التعمين العام في وقوف الروح موقفا سلبيّا ازاء مباشرته وتناهيته ونجاحه في التغلب عليهما ، كما يتمثل في توكيد الروح لذاته ، بفضل هذا الانشقاق ، بوصفه لامتناهيا ومتمتما باستقلال مطلق في مضماره الخاص .

ثانياً ، ما ان يتحقق هذا الاستقلال ، بفضل تاله السروح

وارتقاء الانسان المتناهي نحو الله ، حتى يمتد ليشمل اشياء العالم الارضي . انها الذات بما هي كذلك ، وقد صارت ايجابية حيال ذاتها ، واكتسبت فضائل تتصل بهذه الذاتية الايجابية وتؤلف من الان فصاعدا جوهر وعيها ومعنى وجودها : الشرف ، الحب ، الولاء ، الشجاعة ، اهداف الفروسية الرومانسية وواجباتها .

اما مضمون الفصل الثالث وشكله فيمكن وصفهما اخيرا تحت هذا العنوان العام : **الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية** . وبالفعل ، ان تكن الذاتية قد توصلت الى درجة امسى معها الاستقلال الروحي بشكل بالنسبة اليها الجوهر ، فان المضمون الخصوصي الذي ستمارس من خلاله استقلالها لا بد ان يشاركها هذا الاستقلال ؛ لكن بالنظر الى ان هذا المضمون لا يندرج في عداد جوهرية الحياة الذاتية ، اي دائرة الحقائق الدينية بما هي كذلك ، فان استقلاله لا يمكن الا ان يكون شكليا . وبالمقابل ، فان الظروف والاضاع الخارجية والاحداث في ترابطاتها وتقيدها ستستعيد حريتها وستسلك طريقا محفوقا بالمجازفات ، متعرجا ، غير متحدد باي اتجاه . هكذا سنرى الفن الرومانسي يضيف في خاتمة المطاف ، وبصورة عامة ، طابعا عرضيا على الخارج وعلى الداخل على حد سواء ، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالا يعني في واقع الامر نفي الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعي الى ان يكتشف ، كما يعقل الحقيقة ، اشكالا اسمى من تلك التي يقدمها الفن .

## الفصل الأول

### الدائرة الدينية للفن الرومانسي

بما ان المضمون الجوهرى لتمثلات الفن الرومانسي هو الذاتية المطلقة ، اتحاد الروح مع ماهيته ، سكون النفس ، تصالح الله مع العالم ، وبالتالي مع ذاته ، فقد يتراءى لنا ان المثال يفترض فيه ان يجد في هذا الشكل الفني بالتحديد تحقيقه الكامل الناجز . وبالفعل ، ألم نر ان القبة الطوبوية والسكنة والاستقلال والصفو والحرية هي التي تشكل السمات الرئيسية المحددة للمثال ؟ ومن دون ان تكون بنا رغبة في استبعاد المثال من مفهوم الفن الرومانسي وواقعه ، ينبغي علينا مع ذلك ان نقول انه بالمقارنة مع المثال الكلاسيكي يتبدى في مظهر مغاير تماما . وبالرغم من انه سبق لنا ان ابدنا اشارة عامة بهذا الصدد ، يخيل

الينا انه لزام علينا هنا ان نلح على مدلوله الاكثر عيانية لنبرز  
 للعيان من البداية النموذج الاساسي لنمط تمثل المطلق في الفن  
 الرومانسي . فالالهى مردود في المثال الكلاسيكي الى حدود  
 الفردية ؛ فنفس كل إله وغبطته تتظاهران في جميع تفاصيل  
 شكله الخارجى ؛ وبالنظر اخيرا الى ان هذا الفن قائم على اساس  
 وحدة الفرد غير القابلة للانقسام ، سواء الفرد بما هو كذلك او  
 فى خارجيته ، فان سلبية الانفصال والتمزق والام الجسماني  
 والواجع المعنوية والتضحية والعزوف لا تمثل عنصرا اساسيا من  
 عناصره . صحيح ان الهى الفن الكلاسيكي ينقسم الى عدد جم  
 من الالهة ، لكن هذا الانقسام لا يعنى انفصالا بين ماهوية عامة  
 وبين تظاهرات فردية وذاتية ذات اشكال انسانية ومحبوة بروح  
 انساني ، ولا تعارضا بين مطلق لا يتظاهر من خلال اى علامة  
 خارجية وبين عالم تسوده الخطيئة والشر والخطا ، وهو تعارض  
 لسو وجد لما كان مناص من حله لان مثل هذا حله  
 سيكون فى هذه الحال الوسيلة الوحيدة لارجاع الواقع الى  
 حقيقته ، اى الى الالهى . اما مفهوم الذاتية المطلقة فيتضمن ،  
 على العكس ، التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ،  
 وهذا التعارض ، متى ما تحقق توسطه ، يجعل الذات تشارك  
 فى الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهرى ذاتا مطلقة يعرف ذاته  
 ويريد ذاته بما هو كذلك . بيد ان الذاتية لا يمكن ان تصير روحا  
 بالمعنى الواقعي للكلمة الا بفضل معارضة عميقة لعالم متناه ؛ وانما  
 بعد الغاء هذا التعارض والتصالح مع المطلق ترقى الذات ،  
 المنضوية من الان فصاعدا تحت لواء اللامتناهي ، الى علو تغدو  
 معه روحا مطلقا . وعندئذ يواجهنا واقع جديد ، واقع يندرج فى  
 دائرة الروح ويظهر فى شكل ووحى جوهريا ، ويتمتع بجمال  
 يختلف كل الاختلاف عن الجمال المتحقق فى الفن الكلاسيكي .  
 فالجمال الاغريقى يصور داخلية الفردية الروحية فى شكلها

الجسماني المحض، وأعمالها ومواقفها في مظهرها العيني الصرف. وباختصار ، ان الداخل والخارج يوجدان في الجمال الاغريقي في حالة اتحاد لا يقبل فصاما ، اذ يجد الاول في الثاني تعبيره التام الكامل . غير ان الجمال الرومانسي يتطلب شيئا آخر : يتطلب من الجمال ، الذي يتظاهر في مظهر جسماني ، حسي ، ان يظهر ايضا ان هذا التظاهر لا يستوعبه بتمامه ، وأنه ليس التجلي النهائي والكامل له ، لان شرط مثل هذا التجلي انكفاء النفس على ذاتها وعودتها الى حياة مستقلة . لا يمكن للخارج اذن ، في الفن الرومانسي ، ان يعبر عن داخلية الروح الا اذا اظهر انه لا يعبر عنها بتمامها ، وان للروح وجودا آخر موقوفا عليه لا يسع الفن التعبير عنه في تمثيلاته الخارجية . وعلى هذا ، لن يكون الجمال كما في السابق امثلة (١) للشكل الموضوعي ، بل سيكون جمال النفس ذاتها ، التعبير عما هو حميمي اقصى الحميمة فيها، عن الكيفية التي يولد ويتطور بها المضمون الداخلي للذات ، من دون ان يختلط بغلافها الخارجي ، مع انه يخترقه من اقصاه الى اقصاه . وهكذا ، وبدلا من الوحدة الكلاسيكية للخارج والداخل ، يتجه البحث نحو القطب المعاكس الذي يتمثل في زرق الشكل الداخلي للروح بجمال جديد ، فيمسك الفن بالتالي عن الاهتمام بالجمال الخارجي المحض ، بل بكل ما هو خارجي بوجه عام : فهو يكتفي بأخذ الخارجي كما يجده في الواقع المباشر ويدع له الحرية ليتلبس الشكل الذي ينزع اليه عفويا . والتصالح مع المطلق في الفن الرومانسي عبارة عن فعل يتم في قرارة النفس ؛ وصحيح ان هذا الفعل يعبر عن ذاته خارجيا ، لكنه لا يتعرف في هذا التعبير الخارجي شكله الحقيقي ومضمونه وهدفه الاصيلين . وعدم الاكتراث هذا بالاتحاد المأمثل للنفس والجسم يكون من

---

١ - امثل الشيء idéaliser : جملة مثاليا ، والمصدر منه امثلة . - هـ -

نتيجته اضعاف طابع خصوصي على التمثيل الاكثر تخصصا للخارجية الفردية ، طابع الوصف Portrait والنسخ الحرفي للسمات والاشكال كما توجد في الطبيعة وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص ، دونما اي مجهود للتخفيف ، او بالاحرى للأمثلة . وبصورة عامة يظل مطلب تطابق الشكل والمضمون قائما ، لكن مع الاكتفاء بأي شكل كان ، بتطابق بالغ العمومية ، دونما مسمى الى تنحية جميع الجوانب الاحتمالية للواقع الاختباري والعيني .

ثمة ضرورة حقيقية تبرر على كل حال الطابع الاساسي للفن الرومانسي . فالمثال الكلاسيكي ، حين ادرك ذروة تحققه ، بات اسير نفسه ، مستقلا ، معتمدا على النفاذ ، نابذا كل ما ليس منه . وشكله خاص به وموقوف عليه ، وهو يمشي فيه ، ولا يضحي بشيء منه على مذبح الشائع ، الاختباري ، العرضي . وعليه ، فان كل من يقترب من هذه المثل بصفة المتفرج لا يستطيع بحال من الاحوال ان يعتبرها تعابير خارجية تمت بصلة شبه الى تظاهراته هو . فمهما تكن هينات الالهة الابدية هينات ذات ظاهر انساني ، فانها لا تشبه البشر الا بظاهرها ، بينما لا ينطوي واقعها العميق على شيء من الصفة البشرية ، وذلك على اعتبار ان الالهة تغلبت على عاهات الوجود البشري وانتصرت على هشاشته ووقتيته . كما ان الروابط التي كانت تربطها بالاختباري والنسبي قد انفصمت . وبالمقابل فان الذاتية الامتنائية ومطلق الفن الرومانسي لا يتلاشيان في تظاهره الخارجي ، ولا يفوصان ويستغرقان فيه بتمامهما ؛ بل يواصلان وجودهما في ذاتهما الى حد ان المظهر الخارجي والشكل الموضوعي للذاتية يوجدان لا بالنسبة الى الذاتية ، وانما بالنسبة الى الآخرين ، وفي تناول تقييم الآخرين الحر . ومن الواجب الحفاظ على هذه الخارجية في حدود المعادي والاختباري والانساني ، وذلك ما دام الله

بذاته قد تنازل وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية ليقوم بالتوسط وبحل التناقض المطلق الذي يدخل في عداد مفهوم المطلق . وبفضل ذلك تفتح امام الانسان منظورات وآفاق جديدة : فطبيعته الخاصة توحى اليه من الان فصاعدا بثقة أعمق ، وهو يقترب من ذاته بمزيد من الاطمئنان والوثوق اللذين يتأتیان له من كون الشكل الخارجي لا يظهر له الا ما يمتلكه هو ذاته او ما يمتلكه أولئك الذين يعرفهم ويحبهم ممن في جواره ومحيطه ، بدلا من ان يقف هذا الشكل متعاليا امامه بصرامته الكلاسيكية ، الغريبة عن كل ما هو خصوصي وعارض . وانما عن طريق هذا التآلف مع العادي يجتذب الفن الرومانسي الثقة ويوحى بها . لكن ان يكن قصد الفن الرومانسي من هذه التضحية المتعمدة بالتعبير الخارجي رفع جمال النفس وتعميقه وإضفاء طابع من القداسة عليه ، فانه يقصد ايضا ان يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وان يجتذب الى دائرته أعمق مناطق الحياة الانسانية واكثرها حميمة .

لكن من هذه التضحية تنبثق ايضا فكرة اخرى ، مؤداها ان الذاتية اللامتناهية في الفن الرومانسي ، بدلا من ان تبقى متوحدة نظير الاله الاغريقي الذي يحيا منقلبا على ذاته في حالة من الغبطة التي لا يعكر صفوها معكر ، مفروض عليها ان تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وان لم يكن هو ذاتها ، لانها تهتدي فيه الى ذاتها ، من دون ان تكف عن كونها ما هي كائنة عليه . واتحاد الذاتية هذا مع ما ليس هو ذاتها هو الذي يشكل الجمال الحقيقي للفن الرومانسي ، مثاله الذي شكله وتظاهره الخارجي هو الداخلية والذاتية ، النفس ، عالم العواطف . يعبر المثال الرومانسي اذن عن علاقات مع روحيات اخرى مشدودة الاواصر الى الذاتية بروابط وثيقة للغاية بحيث ان هذه الذاتية لا تستطيع اظهار كل مضمونها الداخلي الا في هذه الروحيات وبواسطتها . وهذه الحياة في الآخرين وبالأخرين ما هي ، من منظور العاطفة،



الا الحب .

يمكننا ان نقول اذن عن الحب انه يشكل المضمون العام للفن الرومانسي ، منظوروا اليه في مظهره الديني . لكن الحب لا يتلقى شكله المثالي حقا الا حين يعبر عن سكينة الروح الايجابية والمباشرة . وهذا ما يوجب علينا المضي قدما الى الامام لندرس ، من جهة اولى ، السيرورة التي بفضلها تتمكن الذات المطلقة ، الواقفة موقفا سلبيا من تناهي تظاهرها الانساني ومباشرته ، من التغلب على هذا التناهي وهذه المباشرة ، مع العلم بان هذه السيرورة تجد تعبيرها في حياة الله وآلامه وموته التي هي بمثابة شروط لتصالحه الممكن مع العالم والانسانية اللذين في سبيلهما ضحى بنفسه . وعلينا ، من الجهة الثانية ، ان ندرس السيرورة عينها انطلاقا من وجهة نظر الانسانية التي قامت بها من جانبها لتحقيق في ذاتها ذلك التصالح ولتعطيه كل فعاليته . وبين هذين الطورين السلبيين ، طور الموت وطور الدفن ، بمظهرهما المزدوج ، الحسي والروحي ، يقوم ما يشكل مركز هذه السيرورة بالذات ، اعني الهناء الايجابي المتأتي عن الرضى المستعاد والذي يشكل واحدا من اجمل مواضيع الفن الديني الرومانسي .

وسوف نعالج هذا الموضوع في فصول ثلاثة .

الفصل الاول سنخصصه لقصة الفداء المسيحي ، لتظاهرات الروح المطلق بواسطة الله بالذات ، متصورًا في مظهر انساني ، كما لو ان له وجودا واقعيًا في العالم المتناهي بشروطه العينية وكما لو انه استغل هذا الوجود ليكشف المطلق للناس وللعالَم .

في الفصل الثاني ، سنرى الى الحب في شكله الايجابي الذي هو شكل عاطفة اتحاد الانساني والالهي وتصالحهما : العائلة المقدسة ، حب مريم الاموي ، حب المسيح وحب تلامذته .

اما الفصل الثالث فنخصصه لطائفة المؤمنين . وفيه سنتبين حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس والالغاء

الجانب الطبيعي والمتناهي في البشر ؛ وبصفة عامة ، كنتيجة  
لمودة البشرية الى الله ، علما بأن التوبة والشهادة كانتا العاملين  
الرئيسيين في هذه المودة ، في اتحاد الانسان مع الله هذا .

## - ١ -

### قصة الفداء المسيحي

لقد تحقق تصالح الروح مع ذاته ، والتاريخ المطلق ، وسُودد  
الحقيقة وتثبت مع ظهور الله في هذا العالم . ومضمون هذا  
التصالح يتمثل ببساطة في اتحاد الحقيقة المطلقة والذاتية الفردية  
الانسانية ؛ فكل انسان هو الله ، والله انسان فردي . وبترتب  
على ذلك ان كل روح انساني **في ذاته** ، طبقا لمفهومه وماهيته ،  
هو حقا وفعلًا روح ، وان الدعوة اللامتناهية لكل انسان فرد هي  
ان يكون هدفًا في خدمة الله وان يبقى متحدًا مع الله . وبترتب  
على ذلك ايضا بالنسبة الى الانسان وجوب تحويل هذا المفهوم ،  
الذي هو في الاصل محض موجود في ذاته ، الى واقع ، وبعبارة  
اخرى ، ان يكون هدف وجوده الاتحاد بالله وبلوغ هذا الهدف .  
فاذا ما بلغ هذا الهدف فعلًا ، صار روحًا حُرًا ولامتناهيا .  
والحال ان ذلك غير ممكن ما لم يتصور هذا الاتحاد على انه واقعة  
بدائية ، على انه الاساس الواقعي للطبيعة الالهية والبشرية .  
وهذا الهدف هو في الوقت نفسه البداية المطلقة ؛ وبالفعل انه  
واحدة من المسلمات التي يصادر عليها الوعي الديني للرومانسيين  
الذين يذهبون الى الاعتقاد بأن الله ذاته صار بشرا ، جسداً ،  
وتجلى كإنسان فرد ، بحيث ان التصالح المنشود ، بدل ان يبقى  
محض تجريد لا سبيل الى معرفته الا من خلال مفهومه ، وجد

تحققه الموضوعي بعرض ذاته للادراك الحسي في شكل فرد انساني وجد وجودا فعليا . وتشكل هذه الفردية للحظة الفاصلة ، لانها تكشف لكل انسان ان تصالحه الفردي مع الله ليس محض احتمال، وانما واقع مرهون تحققه بارادة كل انسان. لكن بالنظر الى ان الوحدة ، من حيث هي مصالحة روحية بين آناء متعارضة ، ليست نتيجة لمحض تقارب مباشر ، فان السيرة التي بفضلها يغدو الوعي روحا حقا لا بد ان تتم في داخل كل ذات ، بوصفها تاريخها . هذا التاريخ ، كما بيئنا اعلاه ، هو تاريخ الانسان الفرد الذي يتجرد من فرديته الروحية والجسدية، فيتالم ويحتضر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعث الى الحياة ثانية كالله المحاط بهالة المجد ، كروح واقعي ان يكن ما يزال له ، بوصفه ذاتا متعينة ، وجود فردي ، فانه في الواقع، وفي قلب طائفة المؤمنين التي اليها ينتمي ، هو الله والروح جوهر .

## ١ - عدم التزام الظاهري للفن

يشكل هذا التاريخ الموضوع الرئيسي للفن الرومانسي الديني ، وهو موضوع يشكل الفن بالقياس اليه ، بوصفه فنا محضا ، نوعا من فضالة لا حاجة اليها . اذ ان الاساس الذي يقوم عليه هذا التاريخ هو اليقين الداخلي ، حس وفكرة حقيقية ازلية ، الايمان الذي يقبس من ذاته برهان هذه الحقيقة والذي يغدو على هذا النحو جزءا لا يتجزأ من الانسان ، جسد جسده ، نفس نفسه . وبالفعل ، ان الايمان المتسامي الى ذروة تفتحه يعطي يقينا مباشرا بان تمثل آناء هذا التاريخ او تصورها يكفيان لاعطاء الوعي بهذه الحقيقة بالذات . ولكن ان تكن المسألة مسألة وهي الحقيقة، فان جمال التعبير والتمثيل الخارجي يغدو شيئا ثانويا وغير ذي بال،

لان الحقيقة لها وجودها بالنسبة الى الوعي ، حتى خارج الفن وبصورة مستقلة عنه .

### ب - ضرورة تدخل الفن

بيد ان المضمون الديني ينطوي ، من جهة اخرى ، على مظهر لا يجعله في متناول الفن فحسب ، بل يفرض عليه ايضا ضرورة ذلك . وكما كنا اوضحنا غير مرة ، يستلزم التصور الديني للفن الرومانسي مضمونا ذا طبيعة توجب الفلو في نزعة التشبيه الى اقصى حد ، على اعتبار ان هذا المضمون يتركز في المقام الاول على اتحاد المطلق والالهي بالذاتية الانسانية القابلة فعلا للادراك ، المتظاهرة خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الالهي وتظهره الا في شكل فردية مشوبة بكل النواقص الطبيعية وبكل تناهي التظاهرات الفردية . ومن هذا المنظور يقدم الفن للوعي الحدسي تظاهر الله في شكل هيئة فردية ذات حضور فعلي ، في شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للاحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وآلامه وموته وبعثه وتجليه ، بحيث ان تظاهر الله الفعلي والسريع الزوال يكتسب بفضل الفن وحده ديمومة متجددة باستمرار .

### ج - الخصوصية العرضية

#### للتظاهر الخارجي

بالنظر الى ان النبوة مشددة ، فيما يتعلق بالتظاهر الخارجي ، على واقع ان الله ذات فردية ، نافية لكل ذات اخرى وتمثل لا اتحاد الانساني والالهي بصورة عامة فحسب ، بل كذلك الذاتية الفردية ، في سمات انسان محدد بعينه ، يجد الفن نفسه ،

بفعل هذا المضمون بالذات ، مفزوا بكل عرضيات العالم الخارجي وخصوصياته التي كان جمال المثال الكلاسيكي قد افلح فسي الانتاق من إسارها . فما كان المفهوم الحر للجمال قد نحاه جانباً باعتباره غير مطابق له ، وما لا يمتّ الى المثال بصلة ، يفدو الان موضع قبول باعتباره نابعا بالضرورة من المضمون ويقدم للادراك بما هو كذلك .

لئن يكن شخص المسيح قد اختير مرارا وتكرارا كموضوع للفن ، فقد حاد الرسامون الذين ارادوا ان يجعلوا من المسيح مثالا ، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ، عن جادة الصواب وضلوا سبيلهم . صحيح ان وجوه المسيح تلك توحى بالهدوء والوقار والرصانة ، لكن هذا لا يكفي ، لانه ان يكن من الواجب تمثيل المسيح ، من جهة اولى ، كنسب للداخلية والروحية بوجه عام ، فلا بد ان تكون له ، من الجهة المقابلة ، شخصية ذاتية وفردية ، علما بان هذه العمومية وهذه الفردية تتنافيان بدورهما مع التمثيل الحسي للقبطة في الشكل الانساني . فليس اصعب من الجمع بين هذين القطبين اللذين هما الشكل والتعبير ، والرسامون بوجه خاص هم الذين وجدوا انفسهم في مأزق حين ارادوا الابتعاد عن النمط التقليدي . ولئن يكن من الضروري ان يكون لتلك الوجوه تعبير عمق ووقار ، فان سمات السحنة والهيئة واشكالهما لا يجوز ان تتسم بجمال مثالي مثلما لا يجوز ان تتصف بالابتنال والقبح او ان تتسامى الى الجليل . وافضل شكل خارجي هو ذاك الذي يتنصف الطريق بين الخصوصي الطبيعي والجمال المثالي . وهذا الوسط المناسب يعبر الاهتداء اليه ، وهنا يمكن ان تتدخل على نحو ناجع وفعال مهارة الفنان وروحه وذكائه . وبصورة عامة ، وبصرف النظر عن المضمون الذي يدخل في باب الايمان ، ترتعن التمثيلات العائدة الى هذه الدائرة ، اكثر من تمثيلات دائرة المثال الكلاسيكي ، بالمهارة الذاتية للفنان . ففي الفن

الكلاسيكي يمثل الروحي والالهي من خلال الاشكال الجسمانية، من خلال الجسم وتكوينه، وهذه الاشكال، التي تتعرض لتعديلات تبعد بنتيجتها عن العادي والمتناهي، هي التي تحظى بالاهمية الاولى. اما الفن الرومانسي فانه يترك الهيئة على ما تكون عليه في الاحوال العادية، ويعتبر الاشكال، الى حد ما، غير ذات شأن، وكأنها خصوصية لا تلعب اي دور رئيسي ومن الممكن معالجتها بأعظم الحرية. اذن فجوهر المسألة يكمن، من جهة اولى، في الكيفية التي يتجج بها الفنان، رغما عن كل شيء، في تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحي، ومن الجهة الثانية، في الوسائل والطرائق التقنية التي يستخدمها لينفخ في اشكاله حياة روحية وليتيح لنا ان نعفل بالحسوس الحسي الروحية الخالصة.

يتضمن المضمون، علاوة على ذلك، التاريخ المطلق التابع من مفهوم الروح بالذات والممثل، في مظهر موضوعي، عودة الفردية الجسدية والروحية الى ماهويتها وشموليتها. وأبنة ذلك ان تصالح الذاتية الفردية والله لا يتجلى في صورة تساق مباشر، بل في صورة تساق يتحقق بعد المرور بالام لامتناهية، وعلى حساب عزوفات وتضحيات وإلغاء جميع العناصر الحسية والمتناهية والذاتية. ان المتناهي واللامتناهي يشكلان هنا حزمة غير قابلة للتجزئة، ولا يسع المرء ان يكون فكرة عن العمق الحقيقي للمصالحة وعن قوة التوسط الا بالاستناد الى جسامه المتعارض المطلوب حله والى عمقه. من الممكن القول اذن بان كل الحدة وكل النشاز الكامن مصدرهما في الالام والعذابات والتجارب المؤلمة هما من طبيعة الروح بالذات، هذا الروح الذي تقدم ترضيته المطلقة للفن شطرا من مضمونه.

ان سيرورة الروح هذه، منظورا اليها في ذاتها ولذاتها، تؤلف ماهية الروح ومفهومه بوجه عام، والفرض منها ان تمثل،

للوعي ، التاريخ العام الذي لا بد ان يدور في كل وعي فردي .  
ذلك ان واقع الروح العام انما يتألف من تعدد الاءاعي الفردية ،  
او بالاحرى ان هذا التعدد هو الذي يشكل برهـان وجوده .  
وبما ان تحقق الروح في الفرد هو أنه الاساسي ، نمط تظاهره  
الرئيسي ، فان ذلك التاريخ العام ذاته لا يمكن ان يتجلى الا في  
سورة تاريخ فردي ، تاريخ ولادة فرد من الافراد وآلامه وموته  
وانبعائه ، مع حفاظه ، رغم هذه النقلة الفردية ، على مدلول  
تاريخ الروح المطلق والكلي .

ان منعطف حياة الله هذه هو ذاك الذي يخسر فيه وجوده  
الفردى ويكف معه عن ان يكون ذلك الانسان المتعين : ومن ثم فان  
هذا المنعطف يتمثل بسيرة الام المسيح وعذاباته على الصليب  
وجلجلة الروح ونكال الموت . المضمون الذي يواجهنا اذن هنا  
متأف جوهريا مع المثال الكلاسيكي ، وغير صالح للتمثيل وفقا  
لهذا المثال ، لان التظاهر الخارجى والجسدى والوجود المباشر  
يتكشفا عن انهما واقعة يقف الفرد منها ، من خلال الآلام  
والاوجاع ، موقفا نفييا ، كما يتمكن ، عن طريق هذه التضحية  
بالحسي وبالفردية الذاتية ، من التسامي الى الحقيقة وسمائها .  
وبالفعل ، ان الجسم الارضى والطبيعة البشرية الهشة ، من جهة  
اولى ، يعلوان في مدارج السمو والقداسة بحكم من ان الله ذاته  
هو الذي يتظاهر من خلال هذا الجسم وهذه الطبيعة ؛ لكن هذا  
الجسم وهذه الطبيعة لا يعدوان من جهة اخرى ، وبوصفهما  
انسانيين ، ان يكونا مطروحين كموضوع للنفي، وهما لا يتظاهران  
الا من خلال الآلام والاوجاع ، بينما يقيم الانسانى المحض فى  
المثال الكلاسيكى اتحادا متساوقا لا يعكره معكر مع الجوهرى  
والروحى . ان المسيح المضروب بالمقارع ، المكلل بالشوك ، الحامل للصليب  
على طول الطريق نحو مكان الصلب ، المسمر الى الصليب ،  
المتجرع سكرات الموت البطيء ، المؤلم ، موت الشهداء ، ان هذا

كله لا يصلح لان يمثّل بأشكال الجمال الاغريقي ؛ وعظمة هذه  
الايوضاع انما ترجع الى جو القداسة الذي يحيط بها : السى  
العمق الداخلى ، الى درجة الالم اللامتناهية ، المتحمّلة بصفو  
إلهي ، به تتظاهر ابدية الروح .

حول هذا الوجه المركزي بصطف اصدقاء واعداء . الاصدقاء  
بدورهم ما هم بمثل ، وانما — طبقا للمفهوم — افراد عاديون ،  
اشخاص خاصون تدفع بهم قوة الروح نحو المسيح ؛ لكن الاعداء ،  
الذين يقفون موقف معارضة من الله ، والذين سيدبنون المسيح ،  
وسيهزؤون به ، وسينكلون به ، وسيصلبونه ، سيمثلون وكانهم  
تدب في نفوسهم رداءة جوهرية تتجلى في التمثيل الخارجى  
بالشاعة والفظاظة والهمجية ، بحنات شوها الحقد والحنق .  
ومن الزوايا كافة يتبدى الالاجميل هنا ، بخلاف ما يميز الفن  
الكلاسيكي ، آنا ضروريا .

لكن الموت لا يجوز ان يعتبر في الطبيعة الالهية الا حالة  
انتقالية ، مرحلة نحو تصالح الروح مع ذاته ونحو انصهار  
الانسانى والالهى ، الكلى والذاتية الظاهرية . وهذا الانبات هو  
ما ينبغى تمثيله تمثيلا ايجابيا ، لانه يشكل الاساس والمطلب  
البديين . والبعث والصعود الى السماء في سيرة المسيح هما  
انسب المواضيع للتمثيل الفنى . ونستطيع ان نضيف اليهما  
ايضا المواضيع المرتبطة بالاناء التي يظهر فيها المسيح وهو ينشر  
تعاليمه . لكن فن النحت يصطدم هنا بصعوبة كاداء ، لان  
المهمة التي تقع عليه مزدوجة : فعليه ان يمثّل ، من جهة ،  
الروحى بما هو كذلك ، في داخلينه العميقة ؛ ومن الجهة المناابلة ،  
الروح المطلق ، اللامتناهى ، المتحد اتحادا حميما بالذاتية والمتسامى  
فوق الوجود المباشر ، والمفروض فيه مع ذلك ان يجد فنى  
الجسمانى والخارجى التعبير الكامل عن لاتناهيه وداخليته .



## الحب الديني

ان الروح بما هو كذلك ، الروح منظورا اليه في ذاته ولذاته ، لا يمكن ان يكون موضوعا مباشرا للفن . وتصالحه الواقعي الاسمي مع ذاته لا يمكن ان يكون الا اتصالا روحيا محضا لا يقع ، بحكم طابعه الفكري المحض ، في متناول التعبير الفني ، على اعتبار ان الحقيقة المطلقة اسمى من الظاهر المخلوق من قبل الجمال والعاجز عن الانفصال عن الحسي والظاهري . فان كان الفن يريد ان يعطي الروح ، في نصالحه الايجابي ، وجودا روحيا قمينا بان يظهره لا كفكرة خالصة فحسب ، لا كموضوع للادراك الفكري الخالص فحسب ، بل قمينا ايضا بان يجعله في متناول الادراك الحسي والحدس والتأمل ، فانه لا يستطيع ان يفعل ذلك الا في شكل واحد يلبي المطلب المزدوج ، مطلب الروحية والتظهير بواسطة الفن ، وهذا الشكل هو ذاك الذي يعبر عن داخلية الروح وخلجات النفس وحياة العواطف . وهذه الداخلية ، التي وحدها تطابق مفهوم الروح الحر المكتفي بنفسه ، ما هي الا الحب .

### ١ - مفهوم المطلق من

#### حيث هو حب

ينطوي مضمون الحب على الاناء التي حددناها بوصفها تشكل المفهوم الاساسي للروح المطلق : العودة الهادئة المطمئنة الى الذات ، بدءا مما هو «غير» الذات . وهذا «الغير» ، الذي يمكن للروح ان يسكن في جنباته من دون ان يكف عن ان يكون روحا ، لا بد ان يكون بدوره من طبيعة روحية وذا شخصية روحية .

وماهية الحب الحقيقية تكمن في الغاء وعي الذات ، في تناسي الذات في انا مغاير ، وهذا بغية التقاء الذات من جديد وتملكها في هذا النسيان وهذا الالغاء . وتوسط الروح هذا مع ذاته ونساميه الى الكلية بشكلان المطلق ، لا بمعنى ان ذاتية مفردة ، وبالتالي متناهية ، تهدي الى ذاتها وتحقق ذاتها في ذات متناهية اخرى وتختلط بها ، وانما بمعنى ان المطلق هو مضمون الذاتية التي تتوسط ذاتها بلذاتها من خلال «آخر» ، هو الروح الذي لا يخامره شعور بالرضى الا حين يتوصل الى معرفة ذاته وارادة ذاته بوصفه المطلق في روح آخر .

### ب - النفس والمواطف

ان هذا المضمون ، من حيث هو حب ، يمكن ان يوصف بمزيد من الدقة بأنه شكل العاطفة المركزة ، العاطفة التي ، بدلا من ان تبسط وتظهر غناها كله وتضمه بالتالي في متناول الادراك في جميع تفاصيله ، تنكفي على ذاتها في اعماق النفس، وتتظاهر كتعبير مكثف عن هذه الاعماق . وينجم عن ذلك ان المضمون ، الذي لو بقي على حاله من الشمولية الروحية الخالصة ل بقي عصيا على التمثيل الفني ، يفسد ، يحكم تذبذب Subjectivisation العاطفة هذا ، في متناول الفن ؛ وبالفعل ، اذا كانت الرغبة في اظهاره للنور عن طريق مفعول الفن ، وهو الدفين في اعماق النفس ، تعني من جهة اولى تشويه طبيعته ، فان هذا الشكل بالذات بنطوي ، من جهة ثانية ، على عنصر يمكن للفن بواسطته ان يضع يده بسهولة عليه . وبالفعل ، ان تكمن النفس والقلب والعاطفة داخلية وروحية ، فانها بالمقابل ترتبط بالحسي والجسماني اللذين بواسطتهما يمكن لها ان تتظاهر خارجيا ، علما بان وسائل تحقيق هذا التظاهر هي النظر وقسمات الوجه ، او

هي وسائل أقل مادية نظير الصوت والكلام التي تفيد في التعبير عن الحياة الأكثر حميمية .

### ج - الحب كمثال رومانسي

إذا كان مفهوم المثال يكمن في تصالح الداخليه مع الواقع الخارجي ، فبوسعنا تعريف الحب بأنه مثال الفن الرومانسي في مظهره الديني . انه الجمال الروحي . ولقد كان المثال الكلاسيكي ينطوي بدوره على تصالح الروح وتوسطه مع «آخر» . لكن «الآخر» كان هنا الخارج المشرب بالروح ، عضويته الجسدية . أما في الحب ، على العكس ، فان «آخر» الروحي ليس الطبيعي ، وإنما وعي روحي ، ذات أخرى يعقل الروح فيها وبها ذاته وكأنه متمم لدى ذاته ، في بينته الذاتية . هذا الرضى الإيجابي وهذا انواقع الذي فيه يجد الروح راحته وسعادته يضيفان على الحب جمالا مثاليا ، الا انه روحي ، لا سبيل الى التعبير عنه الا بوصفه داخلية ، اي الا بوصفه تظاهرا لحياة النفس الاعمق والابعد غورا . ذلك ان الروح الذي يعرف انه حاضر ، الذي يعقل ذاته مباشرة كروح ، الذي يتألف وجوده من عناصر روحية ويجري في الدائرة الروحية ، هو الداخلية في اعلى درجاتها ، او بتعبير أدق داخلية الحب .

الله حب . ولذا فان ماهيته الاعمق يجب ان تمقل من حيث هي متجسدة في المسيح ويجب ان تمثل في هذا الشكل الذي به يغدو في تناول الفن . لكن المسيح بجسد الحب الإلهي الذي موضوعه ، من جهة أولى ، الله ذاته ، في ماهيته اللامادية واللامنظورة ، ومن الجهة الثانية ، الانسانية المطلوب اقتداؤها . وعليه فانه لا يعود يستطيع ان يمثل اندماج ذات مع ذات معينة أخرى ، بل هو بجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها ، بجسد المطلق ، روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

وتترنّب على شمولية موضوع الحب شمولية تعبّيره ، بمعنى ان التركيز الذاتي للقلب والنفس لا يعود يلعب الدور الاول ، وان تكن الفكرة العامة ، لا الجانب الذاتي من الشكل والعاطفة الفرديين ، هي التي تحتل لدى الاغريق المكانة الاولى (وان لغاية مبينة هذا صحيح) في الاساطير المتعلقة بالمارد القديم إيروس (٢) وبفينوس اورانيا (٣) . وانما عندما بات المسيح في التمثيلات الرومانسية يتصور بوصفه في الوقت نفسه ، والى حد ما ، ذاتا فردية ، متكفئة على ذاتها ، اتخذ تعبّر الحب شكل الداخلية الذاتية ، المحمّولة والمدعومة ، هذا صحيح ، بشمولية مضمونها . لكن الموضوع الاقرب الى متناول الفن في هذا المضمار هو حب مريم ، الحب الاموي . وهذا الموضوع هو الذي انكب عليه الخيال الديني للرومانسية بأكبر نصيب من التوفيق والفلاح . فهذا الحب ، الواقعي والانساني الى اقصى درجة ، يبقى مع ذلك روحيا ، متجردا ، غريبا عن كل شهوة ، حُرّا من كل عنصر حسي ، ورغم ذلك حاضرا . انه الداخلية الكلية الغبطة المتمتعة برضى مطلق . انه حب بلا مطالب ، ولكنه ليس ضربا من الصداقة ، لان للصداقة ، مهما تكن عميقة ، غاية محدّدة ، وما وجودها الا برسم هدف مشترك هو لها بمثابة اساسها الجوهرى . اما الحب الاموي ، على العكس ، فوجوده يخرج عن نطاق اية وحدة اهداف او مصالح : انه يرتكز مباشرة الى اساس طبيعي ، ويقوم ويستمر بفضل رباط طبيعي . لكن الحب الاموي ، في حالة مريم ، ليس اسير هذه الحدود الطبيعية الصرف . فهي

---

٢ - ابروس : إله الحب لدى الاغريق : وكان في الطور الاول يحتل مكانه في مصاف المردة لا الالهة . -م-

٣ - اورانيا : ربة الفلك والهندسة لدى الاغريق . -م-

تلتقي ذاتها في الطفل الذي حملته في أحشائها والذي انجبته في  
الأم ، وفيه وبه تعي ذاتها ، وهذا الطفل ، دم دمها ، التسامي  
غاية التسامي فوقها ، هو مع ذلك ، ورغم تفوقه ، طفلها ؛ وهو  
الموضوع الذي فيه تنسى نفسها وتتعرف ذاتها . ان الداخلية  
الطبيعية للحب الأموي مصبوعة من كل جانب بالروحانية ، لكن  
هذه الروحانية مشربة بدورها على نحو رائع ولا يقع تحت الإدراك  
بالمشابهة الطبيعية والعواطف الإنسانية . انه الحب الأموي الكلي  
السعادة ، لكن هذه السعادة هي في البدء والاساس سعادة ام  
واحدة . صحيح ان هذا الحب ليس براء من الآلام ، لكن هذه  
الآلام ناجمة عن مصير الابن المتألم ، المحتضر ، الذائق طعم الموت  
في نهاية المطاف ، وليست ناشئة ، كما سنرى في طور أكثر  
تقدما ، عن الظلم والمذابح الآتية من الخارج ، او عن صراعات لا  
نهاية لها ضد الخطيئة ، او حتى عن عذابات ينزلها المرء بنفسه .  
هذه الداخلية هي التي تشكل هنا الجمال الروحي ، المثال ،  
التماهي البشري للانسان مع الله ، مع الروح ، مع الحقيقة ؛  
انها نسيان للذات ، عزوف شامل عن الذات ، لكن هذا العزوف  
وهذا النسيان هما ما يجعلان الانسان يلتقي ذاته ويعترف نفسه  
في موضوع حبه ، ويجعلانه يحس برضى لامتناه بفعل هذا  
الاتحاد .

اذا كان الحب الأموي ، صورة الروح ان جاز القول ،  
يتبدى بمظهره هذا في غاية من الجمال في الفن الرومانسي ،  
عوضا عن الروح ذاته وبدلا منه ، فذلك لان الروح لا يدع الفن  
يعقله الا في شكل العاطفة ، ولان عاطفة الاتحاد الفردي بالله  
لا توجد ، في شكلها الاكثر بدائية والاكثر واقعية وحيوية ، الا  
في حب مريم العذراء الأموي . وهذا الحب لا بد بالضرورة ان  
يندرج في عداد الفن ، وإلا لافتقر الى المثال ، الى السكينة  
الإيجابية ، الى الرضى الذي ينجم عن الهناء الاسمي . ولهذا مر  
حين من الزمن كان فيه حب مريم العذراء الأموي ينعذ ويمثل

على انه اسـمى المواطنـة واقدسها جميعا . لكن حين يعي الروح ذاته ، مثلما يوجد في جوه الخاص ، منفصلا عن الاساس الطبيعي الذي هو العاطفة ، فان التوسط المنفصل عن هذا الاساس هو الذي يغدو وسيلة بلوغ الحقيقة؛ ولهذا فان توسط الروح الداخلي هو الذي صار ، في البروتستانتية ، الحقيقة الاسـمى ، بالتعارض مع عبادة مريم الملهمة للفن والايمان .

اخيرا تتظاهر السكينة الايجابية كعاطفة لدى تلامذة المسيح، ولدى النساء والاصدقاء الذين يتبعونه . واكثرهم اشخاص ، ان كانوا ما عرفوا عذابات الاهتداء والامه الخارجية والداخلية ، فقد مروا مع ذلك ، بفضل تعاليم المسيح ومواعظه ، وكذلك بفضل قدوته ، بجميع المراحل الوعرة لفكرة المسيحية ، وتمثلوا هذه الفكرة ، وتمسكوها ، وتشبثوا بها بكل قواهم . وان كانوا يفتقرون الى الاتحاد والداخلية المباشرين ، فان ما يربطهم بعضهم الى بعض هو حضور المسيح وعادة الحياة المشتركة والتاثير المباشر للروح.

### - ٣ -

## الروح والاسرة البشرية

ما يزال علينا ان ننظر في نقطة اخيرة ترتبط اصلا بما قلناه بصدد سيرة المسيح . فالوجود المباشر للمسيح المتصور على انه الانسان الغلاني المعين الذي هو في الوقت نفسه الله ، وبعبارة اخرى المتصور على انه الله وقد تلبس شكل انسان محدد ومعين، نقول : هذا الوجود المباشر مطروح على انه يخرج عن اطار الواقع ؛ وبعبارة اخرى ، ان التظاهر البشري لله هو من طبيعة تفسر في الاقتناع بان الواقع الحقيقي لله يكمن لا في حضوره او وجوده

المباشر ، بل في الروح . فالروح وحده يضمني صفة الواقعية على المطلق المتصور كذاتية لامتناهية ، والله لا وجود له الا في الوعي ، في دائرة الداخلية . وهذا الوجود المطلق ، كشمولية فكروية وذاتية في آن معا ، ليس هو فقط وجود هذه الفردية المعينة التي حققت ، في مجرى سيرتها ، تصالح الذاتيتين الانسانية والالهية ، بل يتسع ويمتد ليعدو وجود الوعي الانساني المتصالح مع الله ، وجود الانسانية بوجه عام ، هذه الانسانية التي تتألف من عدد لا يحصر من الفرديات . بيد ان الانسان ، منظورا اليه في ذاته ، كشخصية فردية ، لا ينطوي بعد على شيء من الالوهية بحصر المعنى ؛ بل يندرج ، على العكس ، في عداد الانساني والمتناهي الصرف ، ولا يحقق تصالحه مع الله الا بقدر ما يطرح الانساني والمتناهي بصفتها عنصرا سلبيا ، وبالتالي بقدر ما يلفيهما . وانما بتحرر الانسانية هذا من تناهيهما الهش تتجلى بوصفها انبثاقا للروح المطلق وقد صار روح الجماعة التي يتم فيها اتحاد الانساني والالهي في قلب الواقع الانساني ، من حيث هو توسط واقعي لما يفترض فيه ، طبقا لمفهوم الروح بالذات ، طبقا لمدلولة الاصيلي ، ان يكون متحدا اتحادا لا فصام فيه .

ان الاشكال الرئيسية التي يتلبسها الفن الرومانسي فسي التعبير عن هذا المضمون الجديد هي التالية :

ان الذات الفردية التي تميش - وقد انفصلت عن الله - في الخطيئة ، في الصراع ضد الواقع المباشر ومقاييس الوجود المتناهي ، مقدر عليها منذ الازل ان تحقق التصالح مع ذاتها ومع الله . لكن بالنظر الى ان نفي الفردية المباشرة قد تجلى ، في قصة افتداء المسيح للبشر ، على انه الآن الاساسي فيها ، لذا لا تستطيع انذات الفردية ان ترقى الى الحرية والى السلام في الله الا اذا تخلت عن جانبها الطبيعي وشخصيتها المتناهية .

هذا الانتصار على التناهي يمكن الوصول اليه بوسائل ثلاث :

اولا ، بالتكرار الخارجي لقصة الام المسيح التي لا يلبث الانسان ان يعيشها كالم جسماني وفعلي : الشهادة .  
ثانيا ، بالاهتداء الداخلي المحض ، بالتوسط الداخلي الذي يتحقق بالتوبة والندامة والكفارة .  
ثالثا واخيرا ، ان تظاهر الاله في واقع العالم الخارجي منصوّر على انه الغاء للمسار الطبيعي للاحداث وللشكل العادي للاشياء : ذلكم هو الايمان بالمعجزات التي بها يتكشف حضور الاله وقدرته .

## ١ - الشهداء

الكيفية الاولى التي يظهر بها الروح حضوره في الذات الانسانية هي الكيفية التي يكرر بها الانسان على ذاته قصة درب الآلام ، هذه الواقعة الاساسية في تاريخ الله الازلي . وهذا معناه زوال التصالح الايجابي المباشر ، اذ يتوجب على الانسان في هذه الحال ان يصل الى هذا التصالح عن طريق الانتصار على تناهيه . هكذا يتعاضد ويتكثف ويتزايد حدة الشعور بالدناءة البشرية ، ومن ثم فان المهمة الوحيدة والعليا التي تقع بنتيجة ذلك على عاتق الانسان تتمثل في قهر هذه الدناءة وفي التحرر من هذا الشعور اللذل .

والوسيلة التي تتيح بلوغ هذا الهدف هي ان يتحمل الانسان برباطة جأش اقسى المعاملات ، وان يفرض على نفسه جميع صنوف العزوف وسائر ضروب التضحية والحرمان ، وان ينزل بنفسه بالتالي آلاما وعذابات ، ليضمن في داخل ذاته انتصار الروح وليحقق اتحاده بالله وليخلق لنفسه سماء من السلام والهناء . وهذا الجانب السلبي من الالم يغدو في الشهادة غاية في ذاتها ، وتقاس درجة التغير بدرجة ما تحمّله الانسان من فظائع وما قاساه من آلام . واول شيء ينبغي تنزيهه عن هذه



الدنيا وإضفاء صفة القداسة عليه ، لدى الانسان الذي لم تفتح بعد داخلته كاملة ، هو وجوده الطبيعي ، حياته ، تلبية حاجاته الماسة والحيوية . واكثر ما يساهم في هذا التنزه عن الحياة بحاجاتها وتلبياتها ، في هذا المران على الالم والعذاب اللذين لا يلبثان ان يتحولا في الشعور الى مصدر للانفراج ، هو في المقام الاول العذابات الجسمانية التي ينزلها بالانسان إما اعداء عقيدته ومضطهدوها ، ممن تحركهم نوازع الحقد والضغينة ، وإما هو نفسه بعد ان يبادر الى ابتكارها بصرف النظر عن كل واقع . وفي كلتا الحالتين يقبل الانسان ، مدفوعا بعصبية الالم ، بما يحدث له ، لا على انه ظلم وجور ، بل على انه تبريك ونعمة ، على انه الوسيلة الوحيدة لفهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيسل مرضاة الله .

لكن بالنظر الى ان الاهتداء الداخلي لا سبيل اليه فسي الاوضاع التي هي موضع اهتمامنا هنا الا بما ينزله الانسان بجسده من إذلال وعذاب وقهر ، فمن الواضح والحالة هذه ان سؤال الجمال لا يمكن ان يطرح بصدها وانها تشكل بالنسبة الى الفن موضوعا خطرا للغاية . وبالفعل ، انه لمن الضروري ، من جهة اولى ، تمثيل الافراد ، الى حد اكبر بكثير مما في قصة الام المسيح ، على انهم افراد واقعيون موصومون بدمغة الوجود الزمني ، غارقون في التناهي والطبيعية ، بينما تشكل العذابات والفظائع المنقطعة النظير ، وتشويه الاعضاء وبترها ، والنكال الجسماني ، ومنصات الاعدام والمقاصل ، والتعذيب بالاحراق البطيء وبالزيت المغلي وبالذولاب ، والموت على المحرقة ، الخ ، اقول بينما تشكل هذه العذابات بحد ذاتها ، من الجهة الثانية ، طرائق بشعة كريهة ، منفرة ، غريبة كل الغربة عن الجمال بحيث انها لا تصلح موضوعا لاي فن صحيح . ولا ريب في انه يسع الفنان ان ينفذ مثل هذا النوع من المواضيع تنفيذا امثلا ، لكن مثل هذه

الاجادة ستكون محصورة بالجانب الذاتي ، وهذا الجانب ، مهما  
امكن له ان يكون فنيا ، عبثا يسمى الى الوصول الى توافق امثل  
مع الذات نفسها .

لهذا يحتاج تمثيل هذه السيرة الى عنصر آخر  
يتجاوز عذابات الجسد والنفس تلك ليتجه نحو التصالح الايجابي .  
وذلك هو تصالح الروح مع ذاته ، وهو هدف التنكيل المكابـد  
ونتيجه . ومن هذا المنظور ، فان الشهداء هم حراس الالهى ،  
يوفرون له الحماية من وحشية القوة الخارجية وهمجية الكفر ؛  
وانما طمعا بكسب مملكة السماء يتحملون الالم ويرتضون الموت ،  
ومن الواجب ان تتظاهر القوة والشجاعة والمثابرة التي تدب فى  
اوصالهم بعلامات وامارات يمكن تعرفها . بيد ان داخلية الايمان  
والحب هذه لا تشهد ، رغم جمالها الروحي ، على صحة روحية ،  
مبثوثة خلل الجسم ، وانما هي داخلية ولدت من الالم ولا تزال  
تسبح ، حتى بعد تغير مظهرها ، في جو من الالم ينعكس جتما  
في تمثيلها الفني . والرسم بوجه الخصوص هو الذي عالج هذه  
الموضوعات التقوية . واولى مهامه ان يعبر عن الهناء الذي يجد  
الشهداء مصدره في عذاب اجسادهم ، وذلك بان يجعل قسـمات  
الوجه والنظرة ، الخ ، تشف عن الرضوخ والاستسلام ، والانتصار  
على الالم ، والفرح الذي يقبسونه من الاحساس بحضور الروح  
الالهى فيهم . اما النحت بالمقابل - وهو الاقل صلاحة لتمثيل  
الداخلية المركزة في هذا الشكل المروحن Spiritualisée  
- فلا يسهه التعبير عن مختلف العواطف والشاعر التي تساور  
الشهيد الا بردها الى علتها المادية ، اي بتمثيله الجـراح  
والتشوهات النازلة بالعضوية الجسمية عينها .

ان الشهيد ، بعزوفه هذا ، بنسيانه هذا لذاته ، برضوخه  
واستسلامه هذا ، لا يسمى فقط الى التجرد من الوجود الطبيعي  
ومن التناهي المباشر ، بل ايضا وعلى الاخص ، الى الارتقاء بنفسه  
نحو السماء ، الى حد الغاء كل ما هو بشري صرف فيه ، وكل

ما يربطه بالعالم ، بل الى حد تقطيع الاواصر المعنوية والعقلانية التي تجعله متضامنا مع هذا العالم . وبالفعل ، كلما شعر الروح ، في مسعاه الى ان يحبي في ذاته فكرة الاهتداء ، بانه لا يزال بعيدا عن ادراك هذه النتيجة ، كانت اكثر همجية وتجربسدا الوسائل التي تدفعه قوة الورع والتقوى المركزة الى استخدامها ليواجه كل ما يتعارض ، بحكم طبيعته المتناهية ، مع هذا اللاتناهي البسيط في ذاته للتدين ، وليقاوم العواطف الانسانية كافة ، والنوازع الاخلاقية ، ومطالب القلب وميوله وواجبانه وحاجاته .

ذلك ان الحياة الاخلاقية وسط الاسرة ، وروابط الصداقة والقربى والحب ، والالتزامات الناجمة عن الحياة في الدولة او المفروضة بحكم المهنة ، هذا كله يدخل في عداد اشياء هذا العالم ؛ والحال ان اشياء هذا العالم ، ما لم تتشرب بعد بالمطلق الایمانی ، وما لم تمتص بعد من قبله ، تتبدى لهذه الداخلية المجردة التي هي داخلية النفس المؤمنة غير جذيرة بان تحتل مكانها في دائرة العواطف والالتزامات ، وتظهر لها على العكس غير ذات قيمة ، منافية للورع ، ضارة بالتقوى . ان العضوية الاخلاقية للعالم الانساني تعد غير جذيرة بالاهتمام ، لان مظاهرها والواجبات التي تترتب عليها لا يجز بعد الاعتراف بها بوصفها حلقات لازمة ومشروعة في سلسلة واقع عقلاني في ذاته ، واقع لا يجوز بكل تأكيد رفع اي شيء فيه الى مرتبة الاستقلال المنفرد ، وان كان ينبغي مع ذلك تقييم كل شيء فيه بوصفه آنا اساسيا لا تجوز التضحية به . ومن هذا المنظور ، فان التصالح الديني عينه يبقى مجردا ، ويكون وجوده في القلب البسيط في ذاته كإيمان مستعر ، ولكن بلا امتداد ؛ انه ورع قلب منظور على ذاته ، لا يتوصل بعد الى يقين عام وتام ، الى وثوق عقلاني وشامل . وحين تثابسر نفس محبوبة بمثل هذه القوة على موقفها السلبي هذا ازاء العالم وتنفصل عنه بتقطيعها العنيف للروابط الانسانية كافة ، مهما تكن

في الاصل متينة ، فانما تدلل على فظاظة ووحشية وعلى نزوع  
همجي الى التجريد ، وهذا ما لا نستطيع الا ان نتراجع امامه  
مدعورين . وعليه ، فاننا نستطيع ، من وجهة النظر المتماشية مع  
وعينا الراهن ، ان نحبي وان نحترم هذا النوع من التدين فسي  
التمثيلات العائدة اليه . لكن حين يتضخم الورع ويغلو وصولا الى  
لعن ما هو عقلائي واخلاقي في ذاته والتنكر له ، نجد انفسنا  
مضطربين الى الضن بتعاطفنا مع عصبية القداسة هذه والتي  
التنديد يمثل هذا العزوف باعتباره لاخلاليا ومعاكسا للتدين  
الحقيقي ، بالنظر الى انه ينبذ ويدمر ويدوس بقدميه ما نعتبره  
نحن مشروعا ومقدسا . وعديدة هي الخرافات والغصص والاشعار  
التي تعالج هذا الموضوع . فلدينا ، على سبيل المثال ، قصة  
رجل كان يعتمر فؤاده بحب زوجته واسرته مثلما كان ذووه  
تعتمر افئدتهم بحبه ، فاذا به يهجر بيته ليحيا حياة التشرّد . ثم  
يؤوب اليه ذات يوم وقد صار متسولا ، من دون ان يكشف عن  
شخصيته ، فتصدقوا عليه ، وتذبروا له ماوى - إشفافا عليه -  
في ركن صغير تحت الدرج ؛ وعاش على هذا المنوال عشرين سنة  
في بيته بالذات ، يتفرج على حزن ذويه الذين كانوا يبكون غيابيه ،  
ولم يكشف عن شخصيته الا ساعة حضرته الوفاة . ان هذا  
التعصب الاناني الى حد فظيع هو ما يقترح علينا كمثال للقداسة .  
وهذا الاصرار على العزوف يذكرنا بتقنن الهندوس بالالام النسي  
ينزلونها بانفسهم بمحض ارادتهم لهدف ديني . بيد ان جلد  
الهندوسي وقوة احتماله لهما طابع مغاير . فالهندوسي يسعى الى  
تناسي نفسه بفرقه في ليل اللاوعي العميق ، اما الالم ووعسي  
الالم فهما ، على العكس من ذلك ، الهدف الذي ينشده الشهيد  
المسيحي ، وهو يتأمل ان يكون في مستطاعه بلوغه بوثوق اكبر  
كلما ارتبطت آلامه بقوة اكبر بوعي قيمة الاشياء التي ينبذها وبحبه  
لهذه الاشياء ، وكذلك بوعي الجهود التي يبذلها ليطلب امد عزوفه .  
وكلما كان القلب الذي يفرض على نفسه مثل هذه الامتحانات

غنيا ونبيلا ، وكلما اذان نفسه بمزيد من الصرامة طردا مع احساسه بعظم غناه ونبله ، تحسس بمزيد من الالم غياب التصالح الذي سيسبب له ارباب التشنجات وافطع التمزقات . وبحسب تصوراتنا ، فان نفسا كهذه النفس ، لا تشعر بالطمأنينة الا في عالم مجرد ، لا في العالم الواقعي بما يترتب عليه من واجبات والتزامات وغابات هي في نظرنا نحن مشروعة ، ان نفسا كهذه النفس ، الماخوذة في دوامة هذا العالم والرافضة مع ذلك لمتطلباته الاخلاقية بوصفها مناقضة لمصيرها المطلق ، لا تستطيع ، بالامها المصطنعة اصطناعا ، الا ان تخلف فينا انطبعا بانها نفس ضائعة ، ضالة ، فاسدة ، عاجزة عن ان توحى اليها بالشفقة وغير جدوبة بان تكون لنا قدوة ومثالا. والحق ان ما نفتقر اليه هذه التظاهرات هو هدف قيم ومقبول لدى الجميع، مضمون مفهوم لدى الجميع، اذ ان ما يتحقق على ذلك المتوال ذاتي صرف ، والهدف المنشود على ذلك النحو هدف فرد مفرد لا يطلب سوى خلاص روحه هو، وهناءه هو . لكن خلاص هذا الفرد او ذلك وهناءه ليس مما يمكن ان يعني عددا كبيرا من الاشخاص .

## ب - الندامة والاهتداء الداخليان

ان الدائرة الدينية تشتمل على نمط تمثل بتمارض مع نمط التمثل الذي تقدم وصفه ، وقوامه الترفع على الالام الجسمية الخارجية وتجاوز الموقف السلبي من المضمون المشروع للواقع الديوي ؛ وبذلك يقترب نمط التمثل هذا ، بمضمونه وشكله ، من مضمار الفن المثالي . ان الالام هذه المرة محض آلام ووحية ، وبيت القصيد هو اهتداء الروح . وبذلك تنأى الشقة من جهة اولى بيننا وبين فظائع تشويه الجسم واهوال مسخه ؛ ومن الجهة الثانية لا يعود تدبى النفس الهمجي يناصب الانسانية الاخلاقية

او الاخلاق الانسانية المداء ليلوذ بحمى تجريد الهناء الدهنسي المحض وليجس نفسه في الم العزوف المطلق وليدوس بقدميه كل ضرب آخر من المتعة ، بل تقف النفس موقف المعارضة من كل ما هو اجرامي وشرير ومستأهل الادانة حقا في الطبيعة الانسانية . ان النفس يحركها هنا اليقين السامي بان الايمان ، الذي هو اشبه بدفق يحمل الروح الى الله ، قادر على ان يلغي هذا الفعل او ذاك من الافعال المنجزة ، حتى ولو كان جريمة او خطيئة ، وعلى ان يمحوه من صفحة الوجود وكأنه لم يكن قط ، باعتباره غريبا عن الذات التي فعلته . الهرب من الشر ، من السلبي المطلق الملازم للذات ، الهرب الذي هو عاقبة الازدراء الذي يخامر الارادة والروح ازاء ذاتهما لما اقترفاه من شر ، والعودة الى الايجابي الذي يقبل من الان فصاعدا باعتباره الواقع الاوحد ، بالتعارض مع الحياة السابقة في الخطيئة : ذلكم هو تظاهر القوة اللامتناهية حقا للحب الديني، ولشول الروح المطلق وحضوره في الذات . مثابرة وقوة الروح الداني الذي ينتصر ، بمساعدة الله الذي اليه يتوجه ، على الشر ويشعر ، من خلال استفادته من هذه المساعدة ، بأنه متحد بالله ، وهذا بالنسبة اليه مصدر رضى كلي الغبطة . وبالفعل ، اذا كانت الذات تصر على تصور الله بوصفه هو «الآخر» بالنسبة الى العالم الدنيوي الفارق في الخطيئة، فانها تظل تشعر مع ذلك بأنها متماهية وهذا اللامتناهي، ويعمرها اليقين بأنها تمتلك وعيا فيه شيء من وعي الله . وهذا اهتداء داخلي صرف ، وهو بالتالي من اختصاص الدين اكثر منه من اختصاص الفن ، لكن بالنظر الى ان هذا الاهتداء يتم داخل النفس التي تمتلك المقدرة على التعريف بالحياة التي تدب فيها بعلامات خارجية ، فان الفن التشكيلي عينه ، اي الرسم ، يكتسب على هذا النحو الحق والقدرة على اقتباس مواضيعه من قصص الاهتداء هذه . لكن لو خطر في بال احدهم مع ذلك ان يمثل هذه

القصص بحرفيتها وفي ادق تفاصيلها ، لانتهى مرة اخرى الى نتائج تنافى والجمال . اذ ان الكثير من هذه التفاصيل له طابع إجرامي وبشع سافر . وعليه ، فان الرسم سيحصل على احسن النتائج واكثرها نلاؤما مع مفهوم الجمال اذا ما اکتفى بتمثيل الاهتداء وحده في صورة واحدة وحيدة ، بدون اي تفصيل يدخل في باب المستهجن والمدان . هكذا هي صورة مريم المجدلية التي ينبغي ان ندرجها في عداد أجمل المواضيع التي من هذا النوع ، وذلك ما دام الرسامون الإيطاليون قد عالجوا هذا الموضوع معالجة تستاهل بالغ الإعجاب ، وعلى نحو مطابق للفن . فهي تظهر داخليا وخارجيا في هذه اللوحات بوصفها الخاطنة الجميلة ، الجذابة بخطيبتها كما باهتدائها . لكن لا الخطيئة ولا القداسة تحلمان في هذه الحال على محمل الجد حقا ؛ فقد غفر لها الشئ الكثير ، لانها احبت كثيرا ؛ فغفر لها بسبب حبها وجمالها ؛ لكن الجانب المؤثر يتمثل في ما ساورها من ندم على اسرافها في الحب وفي ما تدرفه من دموع الم هي بحد ذاتها خير شاهد على حساسية نفسها المرفهة . وليس خطأها انها احبت كثيرا ؛ لكن الغلظة الجميلة والمؤثرة التي ارتكبتها هي اعتقادها بانها خاطئة ، فجمالها الذي يعكس حساسية غنية يفوم شاهدا مبينا على انه ما امکن لها ان تحب الا بنبل ومن اعماق اعماق نفسها .

### ج - المعجزات والخرافات

ان المظهر الاخير الذي يرتبط بالمظهرين السابقين ويتداخل معهما عند الاقتضاء يتعلق بالمعجزات التي تلعب دورا بالغ الاهمية في الدائرة الدينية . وبوسمنا تعريف المعجزة بانها قصة اهتداء وجود طبيعي مباشر . فالواقع يتصور كشيء دارج ، عرضي ؛ وهو عبارة عن متناه مسه الالهى المتدخل مباشرة في الخارجى

والخصوصي، فاذا به بنتيجة هذا التدخل يتخلع ويتحلل ويتحول،  
واذا بما يسمى بالمسار الطبيعي للاشياء يتوقف . والهدف  
الرئيسي للكثير من الخرافات هو تمثيل الكيفية التي تتصرف بها  
النفس ، في تظاهراتها الخارجية ، في مواجهة هذه الظاهرات  
التي تخرج عن اطار الطبيعة والتي يخيل للنفس انها تتعرف فيها  
حضور الله . لكن الالهي لا يمكن في الواقع ان يتدخل فسي  
الطبيعة الا بوصفه عقلا ، وفي شكل قوانين ثابتة فرضها الله  
بنفسه على الطبيعة ؛ وليس عن طريق ظاهرات ومعلولات منفردة،  
مناقضة للقوانين الطبيعية ، يمكن للالهي ان يتظاهر، اذ لا تتدخل  
في الطبيعة سوى القوانين الازلية وتعيينات العقل . لذا ينطوي  
العديد من الخرافات على جانب لامعقول ، سخي ، مصطنع ،  
خاو من المعنى ، على اعتبار ان هدفها توليد الاقتناع بحضور الله  
في اشياء وظروف منافية لمقتضيات العقل ، وزائفة ، وليس فيها  
بالتالي شيء من الالهية . صحيح ان الانفعال والورع والاهتداء  
التي يدور عنها الكلام في هذه القصص يمكن ان تتسم ببعض  
الاهمية ، لكن فقط بصفتها وقائع وتجارب داخلية ؛ اما اذا شاء  
بعضهم ان يقيم بين هذه الوقائع والتجارب من جهة اولى ، وبين  
الوقائع والظاهرات الخارجية من الجهة الثانية ، علاقة كذلك تبدو  
معها الاولى وكأنها معلول للثانية ، فلا ينبغي ان تشكل هذه  
الاخيرة ، والحالة هذه ، تحديا للعقل وللحس السليم .

تلكم هي المظاهر الرئيسية للمضمون الجوهرى الذي يتوافق،  
في المضمار الذي استأثر باهتمامنا حتى الان ، مع طبيعة الله ومع  
السرورة التي بها وبواسطتها يتظاهر الله كروح . وذلك هو  
موضوع مطلق لا يخلقه الفن ولا يكشف عنه بوسائله الخاصة ، بل  
يتلقاه من الدين ويعالجه ، وهو يعي انه يمثل الحقيقة ويمرر عنها.  
انه مضمون نفس مؤمنة ، مفعمة بالحماسة ، هي بحد ذاتها كلية  
لامتناهية ، بحيث ان الخارج يبقى بالنسبة اليها خارجيا وحياديا



الى حد ما ؛ وما دام هذا المضمون لا يفلح في تحقيق تساوق امثل  
بين الخارج والداخل ، فانه لا يستطيع ان يقدم للفن سوى  
موضوعات غير مناسبة ، صعبة ، بل موضوعات يتعذر في كثرة  
من الاحوال معالجتها طبقا لمقتضيات الفن .

## الفصل الثاني

### الفروسيّة

ان ما يؤلف مضمون الايمان والفن هو ، كما رأينا ، الذاتية اللامتناهية ، المطلق ، روح الله الذي لا يوجد حقاً لداته الا في الوعي الانساني . هذا العلم الروحاني الرومانسي ، الذي يطلب الهناء في المطلق وحده ، يبقى داخلية مجردة ، لانه يعارض العالم الخارجي وينبذه ، بدلا من ان يتغلغل فيه ويتمثله . وبفعل هذا التجريد ، يبقى الايمان منفصلا عن الحياة ، عن الواقع العيني للوجود الانساني ، عن العلاقات الايجابية التي تربط الناس بعضهم ببعض ، على اعتبار ان الناس لا يشعرون بأنهم متماثلون ولا يتحابون الا باسم الايمان وبالايمان ، في روح جماعة المؤمنين . وهذه الجماعة هي النبع الصافي الذي يعكس صورهم ، من دون

ان تكون بالانسان حاجة الى ان ينظر الى انسان آخر في عينيه ووجها لوجه ، ومن دون ان تكون به حاجة الى ان يعقد مع آخرين علاقات مباشرة والى ان يتحسس ، في شكلها العيني والحي ، الوحدة الحية التي يكمن منبعها في الحب ، في الثقة ، في تطابق الاهداف وتلاقي الاعمال . ان الانسان يتصور ، في داخلته المجردة دنييا ، آماله ومطامحه باعتبارها مظهرا من الحياة في مملكة الله والاتحاد بالكنيسة ، وهذا التماهي مع قوة ثالثة يكون ما يزال متاصل الجذور في وعيه الى حد لا يسمح له بأن يلتقي ذاته ، بكيونته العينية ، في معرفة الآخرين وارادتهم . اذن فالمضمون الديني يتلبس ، في جملته ، شكلا واقفيا ، لكنه يبقى واقعا داخليا صرفا ، لا يتجاوز حدود التمثل ، يتعارض مع توسع الحياة ، ويمعز عن تلبية متطلباتها السامية في هذا العالم الارضي والواقعي .

من هنا يكون لزاما على النفس ، الفارقة في هوائها السعيد ، ان تخرج من المملكة السماوية التي تشكل دائرتها الجوهرية ، لترتد الى ذاتها ، ولتعطي ذاتها مضمونا راهنا ، هو مضمون الذات من حيث هي ذات ، وبعبارة اخرى ، ان تحول الداخلية التي كانت لحد الان دينية الى داخلية دنيوية . صحيح ان المسيح كان قد قال : «دع اباك وامك واتبعني» ، او كذلك : «سيبض الاخ اخاه ؛ وسوف يضحون بكم ويضطهدونكم» ، الخ ؛ ولكن بدءا من اللحظة التي وجدت فيها مملكة الله مكانا لها في العالم ، فتشربت بها الاهتمامات والمقاصد الدنيوية وتحولت وسمت ، واجتمع الاب والام والاخ تحت جناح جماعة واحدة ، نقول : بدءا من هذه اللحظة اكتسب الدنيوي هو الآخر حق توكيد ذاته وفرض نفسه . وعلى الاثر ، تلاشى موقف النفس السلبي ، الذي كان لحد الان دينيا صرفا ، ازاء الانساني بما هو كذلك ، وتفتح الروح ، وامتد ليطال كل ما كان لحد الان موضع ازدراء واحتقار . ان المبدأ

الاساسي يبقى كما هو بلا تغيير ، لكن الذاتية اللامتناهية تنصب على جانب آخر من المضمون . وبوسعنا تعريف هذا التغير بقولنا ان الفردية الذاتية تغدو حرة من حيث هي ذاتية ، بدون توسط الله ، وبصورة مستقلة عن التصالح معه . وبالفعل ، كانت هذه الفردية قد اجتازت طريق السلبية في اثناء ذلك التوسط ، حيث كانت قد تجردت من تناهيتها المحدود والطبيعي ، بينما هي تؤكد الان ذاتها كذات حرة تطالب في لانهايتها الذي ما يزال شكليا ، لذاتها وللآخرين بأن يجري اعتبارهم وتقديرهم جميعا بوصفهم ذواتا . وانما في هذه الذاتية تكمن من الان فصاعدا كل الداخلية التي كانت لحد الان مستقر الله وحده دون سواه .

أما المضمون الذي تنطوي عليه النفس الانسانية من الان فصاعدا بين جوانحها ، فبوسعنا تعريفه بقولنا ان الذات ، في هذا الطور الجديد ، ممثلة بذاتها ، مفعمة بالشعور بفرديتها اللامتناهية ، من دون ان يكون لهذا الشعور صلة ما بأي مجموعة من الاهداف والاهتمامات والاعمال الموضوعية والجوهرية . وثمة عواطف ثلاث - بوجه خاص - تشط لدى الافراد الى درجة لامتناهية : عاطفة الحب ، وعاطفة الشرف ، وعاطفة الولاء . وما هذه بسجايها وفضائل اخلاقية بحصر معنى الكلمة ، بل هي مجرد اشكال للداخلية الرومانسية للذات المفعمة بالشعور بذاتها . ذلك ان الاستقلال الشخصي الذي يكافح في سبيل الشرف لا يتظاهر في شكل اعمال جريئة يجترحها الانسان في سبيل الجماعة او لاكتساب صيت امانة واستقامة في الحياة العامة والخاصة ، وانما الهدف ، على العكس ، انتزاع الاعتراف بالمنفعة المجردة للذات الفردية . كذلك ما الحب ، الذي يحتل نقطة المركز في هذه الدائرة ، الا الهوى العارض الذي يستبد بذات تجاه ذات اخرى ، ومهما يضحخه الخيال ويعمقه الاختمار الداخلي فانه لا يعبر عن العلاقات الاخلاقية التي يشتمل عليها الزواج والاسرة . وصحيح بالمقابل ان الولاء يتسم بطابع اخلاقي ، بمعنى انه لا ينشد محض

هدف شخصي ، وانما رسالته ان يحافظ على شيء اسمى ، على صالح عام ، وبمعنى انه مرتين بمشينة انسان آخر ، بمشينة زعيم ؛ وهو بهذه الصفة يتضمن عزوفا عن الانانية وعن الارادة الاستقلالية للذات ؛ لكن عاطفة الولاء لا تستلهم مباشرة الصالح الموضوعي لجماعة حققت حريتها وثبتتها في تنظيم الدولة ، بل تربط نفسها بشخص الزعيم وحده دون سواه ، هذا الزعيم الذي يتصرف إما لصالح ذاته فرديا وإما للصالح العام .

ان اجتماع هذه العواطف الثلاث ، في تركيباتها المتنوعة ، وبصرف النظر عن التدخل المحتمل لعناصر دينية ، هو الذي يشكل المضمون الرئيسي للفروسية ويؤلف المرحلة الانتقالية الضرورية من مبدأ الداخلية الدينية الى الحياة الروحية في العالم الدنيوي الذي يجد فيه الفن الرومانسي من الان فصاعدا امكانيات ابداع مستقل ومصادر لجمال اكثر حرية ان جاز القول . وبالفعل ، انه يشغل من الان فصاعدا الوسط الحربي بين المضمون المطلق للتمثلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الاشكال للعالم الدنيوي ، المحدود والمتناهي . والشعر هو الذي عرف كيف يستخدم هذا الموضوع خير استخدام ، لانه الاقدر من سائر الفنون الاخرى على التعبير عن الداخلية المنطوية على ذاتها ، بغاياتها وتنوعاتها .

وبما ان هذه مواد يقبسها الانسان من صدره وقلبه ، من العالم الانساني المحض ، فقد يكون من المباح الاستنتاج بان الفن الرومانسي يقف ، من هذا المنظور ، على مستوى واحد والفن الكلاسيكي ؛ وبالفعل ، ان المقارنة بين هذين الشكلين الفنيين تبدو مسوغة هنا . فقد عرفنا اعلاه الفن الكلاسيكي بأنه مثال الانسانية الحقيقية موضوعيا ، الحقيقية في ذاتها . ومضمون الفن الكلاسيكي هو من طبيعة جوهرية ، وينطوي على حماسة اخلاقية . فالتصايد الهوميرية ومآسي سوفوكليس واسخيلوس

تحدث عن اهتمامات عينية ، وتعبّر بوضوح تام عن المشاعر والمواطف التي ترتبط بها ، وتتوسل الى ذلك بلاغة واداء يتوافقان والفكرة الرئيسية للعمل الادبي ؛ كما انه تقف فوق حلقة الابطال والوجوه المستقلة هذه ، المضطربة بحماسة فردية ، حلقة آلهة تتصف بسمة من الموضوعية اشد بروزا . وحتى حيثما يغدو الفن اكثر ذاتية ، كما في الاشكال النحتية اللامتناهية ، وفي النقوش ، الخ ، وفي المرائي والمقطعات اليبغرافية وضروب اخرى من الشعر الغنائي في العصور اللاحقة ، تكون طريقة الموضوع متحددة بالموضوع ذاته ، وذلك لان له ، سلفا ، شكلا موضوعيا ؛ صحيح ان الاشخاص هنا اشخاص خياليون ، لكن قسماتهم ومعالمهم واضحة ومحددة : فينوس ، باخوس ، وربات الشعر ؛ كذلك الحال في المقطعات اليبغرافية المتأخرة ، حيث تجتمع اشياء معروفة ، كالازهار على سبيل المثال ، وتكون العاطفة هي الرابط الذي يربط بينها . وما على المرء في هذه الحال الا ان يغرف من معين خزان ثرّ بجميع صنوف الاشياء والمواضيع التي تصلح لكل استخدام ؛ وما الشاعر والفنان الا ساحران يقومان باختيارها وتجميعها وتصنيفها وبث الحياة فيها .

وخلاف ذلك هو الحال في الشعر الرومانسي . فبقدر ما يهتم هذا الشعر بأشياء هذا العالم ، لا بالاناجيل وحدها ، تراه يقلد ابطاله فضائل وبعين لهم اهدافا ما هي بفضائل الابطال الاغريق واهدافهم ، اولئك الابطال الذين ما كانت اخلاقيتهم ، في نظر المسيحية في بداياتها ، سوى حشد من رذائل الاثمة . وبالفعل ، ان الاخلاق الاغريقية اخلاق انسانية واعية لداتها ، فخورة بحاضرها ، تمارس ارادتها ، طبعا لمفهومها ، على مضمون محدد ، في وسط معين تخضع فيه حرية اولئك الذين ينتمون اليها لشروط تعدد بحكم المطلقة . انها شروط نانظمة لعلاقات الاهل والاولاد ، ولعلاقات الأزواج فيما بينهم ، ولعلاقات المواطنين في مدينة او في دولة في حريتها المتحققة . وبالنظر الى ان هذا

المضمون الموضوعي يرتبط بتطور الروح الانساني على اساس طبيعي ، اساس يحد ايجابيا وثابتا ويعترف به بصفته هذه ، لذا فان هذا المضمون لا يعود يتوافق مع الداخلية المركزة للنفس الدينية التي تنزع ، على العكس ، الى تدمير الجانب الطبيعي من الانسان ، والتي تكون ملزمة بالتالي بالتغني بالفضائل المعاكسة ، فضائل التواضع والعزوف عن الحرية وعن الوثوق بالذات . ان فضائل النورع المسيحي تقتل ، بصرامتها المجردة ، كل ما هو دنيوي ، ولا ترى حرية الذات الا في نفى الانساني الذي فيها . لكن الحرية الذاتية التي هي موضع اهتمامنا هنا لا تتمثل من الان فصاعدا في الاستسلام والرضوخ او في التضحية بالذات ؛ بل هي تريد توكيد فعاليتها في عالم الاشياء الدنيوية . ومع ذلك فان الداخلية هي التي تقدم للذات ايضا ، كما راينا ، المضمار الوائم لتحقيق مقاصدها الدنيوية . فالتشعر لا يواجه اي موضوعية مسبقة الوجود ، او اي ميتولوجيا او صورة يمكن له استخدامها ، ولا يلقى قبالة اي موضوع يعرض نفسه سلفا لتعبيره . انه حر تماما ، ومطلق الابداع ؛ فلكانه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه من صدره . لكن بالرغم من ان هذه الذاتية هي ذاتية ارادة نبيلة ونفس عميقة ، فان اعمالها والشروط التي تنجزها فيها تظل تنصف بطابع عسفي وعرضي ، على اعتبار ان الحرية والغايات التي تنشدها هي من نتاج تفكير يفتقر ، من حيث مضمونه الاخلاقي ، الى جوهر صلب متين . لهذا تلقى لدى الافراد ، لا حماسة خصوصية ، بالمعنى الاغريقي للكلمة ، اي بمعنى فردية مستقلة بذاتها وحررة ، بل نجد لديهم بالاحرى درجات من البطولة في تظاهرات الحب ، وفي الذود عن الشرف ، وفي التدليل على الولاء ، وهذه الدرجات ترتفع بصورة رئيسية بصفة النفس . بيد ان السمة المشتركة بين ابطال العصر الوسيط واباطال العصر الكلاسيكي هي الشجاعة . لكن هذه الشجاعة ليست واحدة ، ولا

تلعب دورا متمائلا لدى اولئك وهؤلاء . فالشجاعة عند ابطال  
العصر الوسيط ليست شجاعة طبيعية ، مميزة لافراد اقوياء  
الجبلة واصحاء ، لما تضعف بعد قوة ارادتهم وجسمهم بفعل  
الثقافة التي هي عندهم وسيلة للدفاع عن مصالح موضوعية ، بل  
هي شجاعة يكمن مصدرها في داخلية الروح ، ويمليها الشرف  
والفروسية ، شجاعة نستطيع ان نعرفها بكلمة واحدة فنقول انها  
بنت النزوة ورهينة اهواء الارادة المحبة لركوب المخاطر ، ومرتبطة  
بمصادفات عارضة خارجية او بنوازع ورع صوفي ، وباختصار ،  
بقرارات الذات التي لا مرجع لها سوى ذاتها .

لقد ساد هذا الشكل من الفن الرومانسي في نصفي الكرة  
الارضية : في الغرب ، بفضل اوبة الروح الى ذاته ، وفي الشرق  
حيث حدث اول توسع للوعي بنية تحرير نفسه من المتناهي .  
فالشعر في الغرب نتاج نفس منطوية على ذاتها ، مركزها فسي  
ذاتها ، ونوازعها الدنيوية تابعة دوما وابدا لعالم الايمان الاسمي .  
اما في الشرق فان العربي بوجه خاص ، هذا العربي الذي كان  
في البداية مجرد نقطة ، هو الذي تضخم وتوسع بالق وللاء في  
المدى المترامي لصحرائه وسمائه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوي ،  
واكن من دون ان يتنازل عن حربه الداخلية . والاسلام ، بوجه  
خاص ، هو الذي مهد لذلك الارض ، بالغائه العبادة الوثنية  
للاشياء المتناهية والخيالية ، وكذلك باطلاقه للنفس الحرة الذاتية  
التي تسمح بتصالح القلب والروح ، خارج نطاق اي هيمنة  
موضوعية لله ، والتي تتيح للانسان ان يعيش ، كمتسول ، في  
العبادة النظرية الخالصة لمواضيعه ، ولكن في الوقت نفسه ، في  
الحب والفرح والهناء كذلك .



## الشرف

كان فن العصور القديمة الكلاسيكي يجهل ما نسميه اليوم بالشرف . صحيح ان كل قصة الالياذة تدور حول غضب أخيل الذي به ترتعن الاحداث اللاحقة الموصوفة فيها . لكن هذا الغضب لم ينشأ عن اهانة مست الشرف . فأخيل وجد نفسه مغبوناً بالنظر الى ان اغاممنون سلبه حصته من الغنيمة التي هـى جائزته (١) ، مكافاته الفخرية . الاهانة تمس اذن هنا شيئاً واقعياً وتتعلق بهبة هي علامة امتياز واعتراف بمجده وشجاعته ؛ ولئن استولى الغضب على أخيل ، فلان اغاممنون عامله بطريقة غير لائقة واذله امام الاغريق ، لكن الاهانة لم تلحق بجوهر الشخصية بما هي كذلك ، ولهذا فان أخيل مستعد للاكتفاء باسترجاع الحصاة التي سلبت منه ، علاوة على بعض الهدايا والانعام الاضافية ، ولا يتوانى اغاممنون بدوره عن القبول بهذه الترضية ، مع انهما بارتضائهما هذا الحل قد الحق واحدهما بالآخر ، بمقتضى افكارنا نحن ، اهانة مقدعة . ولقد كان تبادلهما الشتائم هو الشكل الوحيد الذي نطاهر به غضبهما ، وكفاهما ان يعقدا صفقة عينية ليمحوا تلك الاهانة العينية بدورها .

### ١ - مفهوم الشرف

غير ذلك هو الشرف ، بموجب التصور الرومانسي .

---

١ - باليونانية في النص . -

فموضوع الالهانة هنا ليس قيمة عينية وواقعية ، من ملك او مركز او فريضة ، الخ ، بل يمس الشخصية بما هي كذلك ، الفكرة التي لها عن ذاتها ، القيمة التي تمزوها الذات الى ذاتها . وهذه القيمة لامتناهية لانهاهي الذات عينها . وبفضل حس الشرف يمي الانسان ذاتيته اللامتناهية ، بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية . فالشرف يضيف على كل ما يحوزه الفرد ، على كل ما هو خصوصي عنده وعلى ما يستطيع ، عند الاقتضاء ، ان يتحمل بلا عواقب وخيمة فقدته ، يضيف عليه القيمة المطلقة للذاتية الشاملة ، سواء افي الفرد ام في تمثل الآخرين . والحال ان كل خصوصية تكتسب ، في التمثل ، طابعا من الشمولية ، على اعتبار ان ذاتيتي كلها تمر في هذه الخصوصية التي هي خصوصيتي . لقد جرت العادة على القول بأن الشرف محض مظهر . وهذا في ارجح الظن صحيح ، لكن لا بد لنا من اعتباره ، من وجهة النظر التي نرى اليه منها هنا ، مظهرا وانعكاسا للذاتية في ذاتها ، هذه الذاتية التي ، بحكم كونها لامتناهية ، تجعل هذا المظهر ايضا لامتناهيا . وهذا اللانهاهي هو ما يجعل المظهر الذي هو الشرف يغدو الوجود الحقيقي للذات ، واقعه الاكثر اصالة ، فاذا بكل صفة خاصة ، مضادة بالشرف وممتصة من قبله ، تكتسب ، بفضل ذلك المظهر ، قيمة لامتناهية . والشرف ، المفهوم بهذا الفهم ، هو الذي يشكل التعمين الاساسي للعالم الرومانسي ، وهو يفترض ان الانسان ، المتخلي عن دائرة التمثلات الدينية وعن دائرة الداخلية ، قد دلف الى الواقع الحي ، وانه انما في قلب هذا الواقع يسمى من الان فصاعدا الى توكيد استقلاله الشخصي المحض وقيمه المطلقة .

ان مضامين الشرف يمكن ان تكون بالغة التنوع . فكل ما انا كائن عليه ، وكل ما افعله وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفي . وبوسعي بالتالي ان ادرج في عداد شرفي كل ما هو جوهري في :

الاخلاص للامير ، التفاني في سبيل الوطن والمهنة ، انجازي واجباتي الابوية ، الوفاء الزوجي ، الاستقامة في التجارة والصفات من كل نوع ، وكذلك الاستقامة في العمل العلمي ، الخ . بيد ان جميع هذه المواقف الحميدة والقيّمة بحد ذاتها لا تتلقى ، من وجهة نظر الشرف ، تكريسها والاعتراف النهائي بها ، ولا تغدو مواقف شرف كما يقال ، الا بقدر ما املؤها بذاتيتي . فالشريف من الناس لا يفكر على الدوام وفي كل شيء الا بنفسه اولا ، وهو لا يتساءل ان كان هذا الامر او ذاك عادلا بحد ذاته ام لا ، بل كل تساؤله ان كان فعل هذا الشيء او ذاك او الاستنكاف عن فعله يتفق وشرفه . كذلك فانه يختلق لذاته اهدافا عسفية ، ويضفي على ذاته طابعا معينا ، ويعقد بينه وبين نفسه وتجاه الآخرين التزامات لا تبررها اية ضرورة . وعندئذ يصطدم بصعاب وتعقيدات متأتية لا من الشيء ذاته ، بل من الفكرة التي للانسان عن ذاته ، اذ يعتبر ان عدم خيانة الصفة التي تلبسها مسألة شرف . هكذا تقدر دونا ديانا ان اقرارها بالحب الذي استبد بها مخالف لشرفها ، لانه سبق لها ان اكتسبت صيتا بانها امرأة عادمة الحساسية بالحب .

نستطيع اذن القول ، بصورة عامة ، بان مضمون الشرف عرضة لجميع التقلبات ما دام من ابداع الذات ، وليس مرتبطا بالشرف ذاته بوصفه ماهويته المحايثة . لهذا وجدنا المستور الرومانسي يدرج في **قانون الشرف** ما هو مشروع ومبرر فسي ذاته ، على اعتبار ان الفرد يربط بوعيه لما هو حق وعدل الوعي اللامتناهي بشخصيته . وقولنا بان الشرف يقتضي هذا او يتنافى وذاك ، معناه في هذه الشروط ان كل الذاتية تنماهى ومضمون هذا المطلب او هذا النفي ، بحيث ان اي مخالفة ستخلق لا محالة وضعا يتعذر تصحيحه ، ومعناه بالتالي ان الذات لا يجوز لها ان تعمير اذنا صاغية لاي مضمون آخر . وبالمقابل ، يمكن للشرف ان يغدو شيئا شكليا وخاويا من المضمون ، اذا لم يكن يضم سوى

اناى وحده ، اللامتناهى فى ذاته ، او اذا كان المضمون المقبول بوصفه ذا طابع إلزامى مضمونا ردينا او مستكرها . وعندئذ يفدو الشرف ، وبخاصة فى الاعمال المسرحية، شيئا باردا تماما وميتا، هدفه التعبير لا عن مضمون جوهرى بل عن ذاتية مجردة . والحال ان المضمون الجوهري يتسم بطابع من الضرورة . وهو اذ يتوضح تبعا لخطوط ترابطاته العديدة يفرض نفسه على الوعي بقوة يستمدّها من ضرورته تحديدا . واكثر ما يفتقر المضمون الى العمق فى الحالات التى يزج فيها حذق التفكير فى دائرة الشرف بأشياء عرضية وتافهة بحد ذاتها، وان تكن على صلة ما بالموضوع. والمادة لا تنعدم البتة فى هذه الحالات ، لان الحذق يمتلك موهبة التحليل والتمييز الدقيقين ويدلل على قدرته على ان يرفع الى دائرة الشرف وعلى ان يدخل فيها الكثير من الاشياء العادمة الاهمية بحد ذاتها . ولدى الاسبان بوجه خاص ادرك حذق التفكير هذا بصدد مسائل الشرف مستوى رفيعا ، واعمالهم المسرحية تسهب فى الحديث عن ابطال الشرف الذين يستغرفون بدورهم فى مماحكات مسهبة حول هذا الموضوع . ومن ذلك ان وفاء الزوجية يوضع على محك التحليل الدقيق الذى يطل مختلف الظروف الممكن تخيلها ، بحيث ان ابسط شك قد يساور الآخرين ، او امكان الشك ليس الا ، يمكن ان يصبح قضية شرف تعنى الزوج مباشرة ، حتى وان كان هذا الزوج يعلم علم اليقين ان هذا الشك لا يستند الى اساس . وحينما تتمخض القضية عن مصادمات ، فان مجراها لا يحقق اى ترضية لاحد ، لان موضوع النزاع لا ينطوي بالاساس على اى شيء جوهري ، ولهذا فان تسوية الخلاف بحل ما لا تترك فى النفس سوى شعور شاق ومرهق بدلا من ان تحمل اليها السكينة. والشرف المحض، المجرد تماما فى ذاته ، هو ما يشكل ، فى المسرحيات الفرنسية ايضا ، حافز العمل المسرحي ومنطلقه الاساسي . غير ان الاركوس

السيد ف. فون شليفل (٢) هو الذي يجسد ، بوجه خاص ، هذا الشرف الذي لا حياة فيه ، البارد كالجليد : فالبطل يقتل زوجته النبيلة المحبة - لماذا ؟ من اجل الشرف - وفحوى هذا الشرف انه يرغب في الزدراج من ابنة الملك التي لا يساوره نحوها اي هوى ، طمعا في ان يصير صهر الملك . وهذه ، والحق يقال ، حماسة بغيضة وفكرة كريهة ، وان ادعت التجلبب بالعظمة واللاتناهي .

## ب - انجراحيه الشرف

بالنظر الى ان الشرف ليس فقط كما يظهر لي انا وحدي ، بل لا بد ايضا ان يوجد في تمثل الآخرين وان يحظى باعترافهم هم الذين يحق لهم ، بدورهم ، ان يطالبوا بالاعتراف بشرفهم هم ، لذا فان الشرف يمثل شيئا عَطوياً للغاية . والمدلول الذي يفترض في ان اعطيه لهذا المطلب مرهون بقراري وارادتي وليس بسأي شيء آخر . واي مساس به يمكن ان يكون له ، من هذا المنظور ، اهمية كبيرة ؛ وبالنظر الى ان الانسان يجد نفسه ، في الواقع العيني ، مأخوذاً في دوامة علاقات متنوعة مع آلاف الاشياء ، وبالنظر الى انه من المباح له ان يوسع الى ما لا نهاية دائرة ما يستطيع ان يفكره خاصا به وأن يربط به بالتالي شرفه ، لذا يتسبب استقلال الافراد ومرجوعيتهم المحزنة الى ذواتهم فسي حدوث مشاحنات ومنازعات لا نهاية لها . على هذا النحو نجد ان الدور الاساسي في الاهانة ، كما في الشرف بوجه عام ، لا يعود الى المضمون . وبعبارة اخرى ، عندما اشعر بانني مهان لا اشعر بذلك على صعيد المضمون ، وانما في شخصيتي التي يؤلف هذا

---

٢ - فريدريك فون شليفل : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، و«الاركوس» مسرحية له . -م-

المضمون جزءا لا يتجزأ منها ، واعتبر انني انا المهان ، انا اي تلك النقطة الفكرية اللامتناهية .

### ج - استرداد الشرف

على هذا النحو يعتبر كل مساس بالشرف شيئا لامتناهيا ، وبالتالي لا يمكن للترضية الا ان تكون بدورها لامتناهية . ومؤكد ان الاهانة تكون على درجات ، وكذلك الترضية . اما ما الذي يفترض في ان اعتبره اهانة ، والى اي حد يفترض في ان اعتبر نفسي مهانا وان اطالب بالتالي بترضية ، فهذا كله مرهون بدوره بارادتي الذاتية التي يحق لها ان تتوجه سواء انحو التفكير المفرط في التدقيق ام نحو الحساسية المرفقة . اما فيما يتعلق بالترضية التي اعتقد ان من حقني ان اناها ، فلا بد لي من الاعتراف بالشخص الذي اهانني بانه مثلي رجل شرف . وبالفعل ، انني احرص على ان يعترف شخص آخر بشرفي ؛ والحال انني كيما استعبد شرفي عن طريقه وفي نظر ذاته ، فلا بد ان يكون هو ذاته ، في نظري ، رجل شرف ، اي لا بد لي ان اعتبره ، رغم الاهانة التي انزلها بي ورغم بفضائي الذاتية ، شخصا لامتناهيا .

اذن فمن مبادئ الشرف الاساسية الا يجيز احد لنفسه ، باعماله ، ان يعترف للآخرين بحقوق على شخصه ، ومن مبادئ الشرف الاساسية ان يؤكد الانسان ذاته ، مهما يحدث له ، بانه لامتناه لا يحول ولا يتبدل لا في نظر نفسه ولا في نظر الآخرين .

ولكن ما دام الشرف ، بما يستتبعه من منازعات وترضيات ، يرتكز الى السيادة الذاتية التي لا تعترف بأي تحديد والنسي تلك مسلكها بوحى من ذاتها ، فاننا نجد انفسنا هنا من جديد بمواجهة ما كنا قد شددنا عليه بوصفه التعيين الرئيسي للوجوه البطولية : استقلال الفردية . لكن ليس بيت القصيد فسي

الشرف الاستقلال المحض المطلق ، بمعنى ان الانسان يدود عن شخصيته ويسلك المسلك الذي يبدو له هو الخلق بان يسلك ، وانما الاستقلال الذي لازمته الحتمية الفكرة التي للانسان من ذاته ، وهذه الفكرة هي التي تشكل المضمون الفعلي للشرف ، واعني بها الصورة التي يكونها المرء عن ذاته والتي تجعل من الذاتية المركز الذي يوجه نحوه جميع تظاهرات الحياة الخارجية ، وجميع الافعال ، وجميع الاقوال ، وجميع مقاصد المحيط ونيات الجوار . الشرف اذن استقلال متبصر ، ماهيته تتكون من هذا التبصر ، من هذا التفكير بالذات ، بحيث لا يقيم كبير اعتبار لكون مضمونه من طبيعة اخلاقية وضرورية ام لكونه عارضا وتافها .

## - ٢ -

### الحب

الحب هو العاطفة الثانية التي تلعب دورا راجحا في الفن الرومانسي .

### ١ - مفهوم الحب

ان يكن التمييز الرئيسي للشرف يكمن في الذاتية الشخصية ، كما تتمثل ذاتها بذاتها في استقلالها المطلق ، فان تمييز الحب يكمن بالاحرى في التخلي عن الذات لفرد من الجنس الآخر ، في العزوف عن وعيها المستقل وعن كينونتها - ل - ذاتها الفردية ، وفي وعي ذاتها في وعي فرد آخر وبه . ومن هذا المنظور ، ثمة تعارض بين الشرف والحب . لكننا نستطيع بالمقابل ان نرى في

الحب تحقيقا لما هو متضمن في الشرف ، وذلك بقدر ما تساور الشرف الحاجة الى انتزاع اعتراف شخص آخر بلاتناهي شخصه ، وبالتالي الى ان يدرج لاتناهيه في لاتناهي الآخر . وهذا الاعتراف لا يفدو حقيقيا وكاملا الا اذا انصب الاحترام لا على شخصيتي في المجرد ، او كما تتظاهر في حالة عينية منفردة ، وبالتالي محدودة ، وانما على ذاتيتي كلها ، وإلا اذا انتقلت مع كل ذاتيتي ، ومع كل ما تشتمل عليه ، كما انا وكما كنت وكما ساكون ، الى وعي شخص آخر ، لالون بلوني ارادته ومعرفته ، نوازعه وصبواته . عندئذ لا يعود هذا الآخر يحيا الا فيّ ، ولا اعود انا احيا الا فيه ؛ فتمعيش ، انا وهذا الآخر ، في هذه الحالة من الوحدة والامتلاء ، ونضع في تماثل الهوية هذا نفسنا كلها ، ونجعل منها عالما واحدا . وانما بحكم هذه الداخلية اللامتناهية يلعب الحب دورا بالغ الاهمية في الفن الرومانسي ، وهذه الاهمية ما تفتأ تتزايد بحكم الفتى الاسمى الذي ينطوي عليه مفهوم الحب .

لا يركز الحب ، نظير ما يفعل الشرف في كثرة من الاحوال، الى تأملات ملكة الفهم وارايتها ، وانما يكمن مصدره في العاطفة؛ وبالنظر الى الدور الذي يلعبه فيه فارق الجنس ، فانه يشكل في الوقت نفسه الاساس الروحي للعلاقات الطبيعية . لكن الدور الاساسي الذي يلعبه ، والحالة هذه ، قوامه انخراط الذات بكل داخليتها وبكل لاتناهيها في هذه العلاقات . وهذا الانصهار الكامل لوعياها مع وعي شخص آخر ، وهذا الظاهر من نكران الذات والتجرد هما اللذان يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاهتمام الى ذاتها من جديد والى صيرورتها ذاتها من جديد ، كما ان هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب لا يحيا ولا يوجد لذاته ولا يفكر بذاته ، بل يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر . هذا تحديدا ما يسبغ على



الحب طابعه اللامتناهي . والجمال ينبغي البحث عنه بصورة رئيسية في كون هذه العاطفة لا تبقى في حالة عاطفة او مجرد نزوع ، وانما في كون الخيال يخلق حولها عالما كاملا ، ويحول جميع اهتمامات الحياة الواقعية وجميع اهدافها وجميع ظروفها الى حلية وزخرف لهذه العاطفة ، ويجذب كل شيء الى دائرتها ، ويرفع على هذا النحو من قيمة ما كان لحد الان خارجيا بالنسبة الى هذه الدائرة . وانما لدى النساء بوجه خاص يتجلى الحب بكل جماله ، لان التخلي عن الذات ونكرانها يشكلان بالنسبة اليهن اسماى تعبير عن شخصيتهن ، على اعتبار ان حياتهن كلها ما هي الا تمهيد ، ما هي الا اشترطاب باتجاه هذه العاطفة التي فيها يجدن اخيرا النقطة الثابتة لوجودهن ومستقر حياتهن . وان شاء لهن سوء حظهن الا يصلن اليها ، انطفان كما ينطفىء النور بنفخ الريح . والفن الكلاسيكي لا يكاد يعرف هذه الداخلية الذاتية للعاطفة ؛ وهي لا تلعب فيه ، على كل حال ، سوى دور تابع ؛ وحتى عندما يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا للتمثيل ، لا يستوقفه فيه سوى مظهر اللذة الحواسية . ان هوميروس ، على سبيل المثال ، لا يعلق عليه اي اهمية ، او هو يعتقد بان الحب في انبل اشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، في دائرة الحياة البتية ، في قسمات امرأة كينيلوبه (٢) ، الام والزوجة المتفانية ، او اندروماك (٤) ، وبالاختصار ، في قسمات

---

٢ - بينيلوبه : زوجة اوليسس ووالدة تليماك . طوال العشرين سنة التي غاب فيها اوليسس ، رفضت طلاب يدما . لكنها قطعت مع ذلك على نفسها مهذا بانها متى ما انتهت من حياكة قطعة النسيج التي بين يديها فستختار واحدا منهم . بيد انها كانت تفك في الليل ما تعيكه في النهار . -  
٤ - اندروماك : زوجة هكتور ، بطل طروادة الذي لقي مصرعه على يد اخيل ، صارت بعد سقوط طروادة امة لبيروس ، ابن اخيل ، لكنهما ابت الزواج منه . -

امراة محبوة ، قبل كل شيء ، بصفات وسجايسا اخلاقية .  
وبالمقابل ، يرى هوميروس ان الرابطة التي تربط بين باريس (٥)  
وهيلانة (٦) رابطة لااخلاقية ، لانها كانت السبب في احوال  
حرب طروادة وفواجعها ؛ كذلك فان حب آخيل لبريسيئيز (٧)  
عاطفة مجردة من العمق ، لان يريسئيز امة يستطيع آخيل ان  
يفعل بها ما يشاء . وفي قصائد سافو (٨) ترتفع لغة الحب ، هذا  
صحيح ، الى مستوى الحماسة الفنائية ، لكن ما تعبر عنه هو  
بالاحرى حرارة النار التي يغور بها الدم اكثر منها داخلية النفس  
وقوة العاطفة الصادرة عن القلب . وفي القصائد القصصار  
لاناكرون (٩) ، وهي قصائد مترعة بالظرف ، يتبدى الحب في  
مظهر متعة عامة تجهل الآلام اللامتناهية ، وهجران النفس  
المكروية ، الوانية المدنفة ، المتحملة وصبها بلا شكوى ، كما تجهل  
ان ثمة حياة باسرها ترنهن بهذه العاطفة . كلا ، ان اناكريون يتكلم  
عن الحب بالفاظ مترعة صفوا وهدوء بال ، بصفته مصدرا لافراح  
مباشرة ، من دون ان تنطوي نوعية هذه الافراح او شدتها على

- 
- ٥ - باريس ، لقب الاسكندر الطروادي ، ثاني ابناء بربام ، خطف هيلانة ،  
لوجة مينلاس ، لوقعت بسبب ذلك حرب طروادة . -  
٦ - هيلانة : اميرة المريقية اشتهرت بجمالها ، ابنة ليذا واخت كابيتور  
وبولوكس ، وزوجة مينلاس ، خطفها باريس ابن آخر ملوك طروادة . -  
٧ - يريسئيز : ابنة الكاهن برنيسيس . خطفها اغاممنون ، خصم آخيل ،  
وبقصرها افتتح هوميروس إيلاده . -  
٨ - سالو : شاعرة المريقية ، ولدت في لسبوس ، ولقنت بينات جنسها ،  
وضاع اكثر شعرها (مطلع القرن السادس ق.م) . -  
٩ - اناكريون : شاعر المريقي لثنائي ، ضاع اكثر شعره ، تنسب اليه  
خطا القصائد ، وهي اشعار متأخرة تفتنى بالحب . -

اختيار حصري ، على تعلق بشخص معين دون سواه ، على تثبيت لا عودة عنه للعاطفة . وتجهل الماساة الكلاسيكية الكبرى بدورها هوى الحب بالمعنى الرومانسي للكلمة . واسخيلوس وسوفوكليس ، بوجه خاص ، هما اللذان لا بوليانه اي اهتمام جدي . صحيح ان انتيفون (١٠) كانت مرشحة لان تغدو زوجة هيمون (١١) وان هذا الاخير يتدخل لصالحها امام ابيه ولا يحجم حتى عن قتلها حين يعجز عن انقاذها ، لكنه لا يحتج امام كريون بالقوة الذاتية لهواه الذي ما كان يستبد به على النحو الذي يستبد به بالعاشق المعاصر ، وانما فقط بالظروف الموضوعية . ولئن عالج يوريبديدس الحب ، في مسرحية فيلورا (١٢) على سبيل المثال ، على نحو اشجى واكثر تأثيرا في النفس ، فقد صوره مع ذلك وكأنه عاطفة شبه اجرامية ، هوى حواسي ، تشمل ناره فينوس التي تطلب هلاك هيبوليتس لانه يحرمها من الاضاحي . ولدينا كذلك في فينوس هيديشيس صورة نخبية للحب ، رائعة الجمال والظرف، لكن الداخلية، مثلما يقتضيها الفن الرومانسي، غائبة عنها تماما . ويتكرر الموقف عينه في الشعر الروماني حيث

---

١٠ - انتيفون : ابنة اوديب ، اخت اليوكليس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كريون بالموت لانها تحدث ارادته الملكية ودفنت اخاها بولينيسيوس الذي قتل امام ابواب طيبة . استوحى سوفوكليس قصتها في مسرحية اطلق عليها اسمها . -

١١ - هيمون : ابن كريون وخطيب انتيفون . -

١٢ - فيلورا : في الميتولوجيا الاغريقية زوجة ليسيوس وابنة مينوس ، احبت هيبوليتس ، ابن زوجها ، وباحت له بحبها ، فلما رد الفتي طلبها اهتمته لدى ابيه ، فاستنزل عليه لعنة إله البحر بوسيدون ، فاهلكه هذا ، فاستبد الندم بفيلورا وشنت نفسها . وقد استوحى يوريبديدس من قصتها مسرحية سماها باسمها وصورها فيها لمريسة هواها . -

بات الحب يتصور ، في اعقاب سقوط الجمهورية وتراخي صرامة الحياة الاخلاقية ، على انه متعة حواسية . وبالمقابل ، فإن بترارك (١٢) ، الذي كان بعد سونيتاته ضربا من اللعب ولا يبني مجده الا على اشعاره وكتاباتهِ اللاتينية ، قد خلد ذلك الحب المتولد عن المخيلة التي تعرف كيف تطبع حميما الحب ، تحت السماء الإيطالية ، بطابع ديني ، والعكس بالعكس . وقد كانت نقطة الانطلاق في مسيرة دانتي الصاعدة حبه ايضا لبياتريس (١٤) . ذلك الحب الذي انقلب عاطفة دينية ؛ فضلا عن ان دانتي عرف كيف يرقى بنفسه الى مستوى تصور ديني للفن ، فتجرا على ما لم يتجرا احد من قبله قط على الاقدام عليه : إنزال نفسه منزل قاضي البشر وتوزيعهم بين الجحيم والمطر والفر دوس . وبخلاف هذا الاعلاء يعالج بوكاشيو (١٥) الحب إما على انه هوى عنيف ، وإما بخفة ما بعدها خفة ، بحيث لا تلعب فيه الاخلاق اي دور ، وذلك في معرض تصويره في اقصيصه اخلاق اهل عصره وبلده . اما في اغاني الحب (١٦) الألمانية ، فيأخذ الحب مظهرا عاطفيا ، ناعما ،

---

١٢ - بترارك : بالابطالبة فرنشيكو بتراركا ، شاعر وكاتب ايطالسي ومؤرخ ومالم عاديات ورائد عصر النهضة ، له اشعار معروفة باسم القوافي واخرى باسم الانتصارات ، وهي سونيتات في اربعة عشر بيتا تغزل فيها بلورا دي نونا (١٣٠٤ - ١٣٧٤) . -م-

١٤ - بياتريس بورليناري : امرأة فلورنسية (حوالي ١٢٦٥ - ١٢٩٠) خلدها دانتي في الحياة الجديدة وفي الغناء الالهية . -م-

١٥ - جيوفاني بوكاشيو : كاتب ايطالي ، مؤلف الديكاميون ، وهي مجموعة حكايا على لمار الف ليلة وليلة بصور فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين ، اقولمين بالثقافة والمباحح العبية . وقد كان بوكاشيو اول ناثر ايطالي كبير (١٣١٢ - ١٣٧٥) . -م-

١٦ - اشعار تعرف بالألمانية باسم Minnegesang . -م-

ولكن دونما غنى كبير في الخيال ، فهو اقرب الى لعبة كئيبة  
ورنية . ويعبر عنه الاسبان بلغة ثرة بالصور ، فهو حب فروسى،  
لبق في بحثه ودفاعه عن حقوقه وواجباته ، وهو مسألة شرف  
شخصي ، خيالي الى اقصى درجة في كثير من الاحيان . أما  
لدى الفرنسيين فيغدو ، في مرحلة من المراحل ، غزليا ، مشوبا  
بالزهو والفرور ، عاطفة متكلفة الشاعرية ومتربلة بالأريب  
والمبتكر من السفطة ، وينصو تارة على انه متعة حواسية ،  
منزهة عن الهوى ، وطورا على انه حساسية ، على انه عاطفية  
مصعدة ، معقلنة . واكتفي هنا بهذه الملاحظات، على ان استكملها  
واطورها لاحقا .

## ب - المنازعات الناجمة عن الحب

تجلى الاهتمامات الدنيوية ، فيما لو انعمنا فيها النظر ، في  
مظهر مزدوج . فهناك ، من جهة اولى ، الاهتمامات الدنيوية بما  
هي كذلك : الحياة العائلية ، الحياة العامة والسياسية ، المصالح  
البورجوازية ، القوانين والحقوق والأعراف ، الخ ، وهناك من  
الجهة الثانية الحب الذي ينبجس في قلب هذه الحياة الثابتة  
والمستقرة ، ويضطرم اواره في نفوس نبيلة ومتقدة ، ولا يلبث  
ان يعقد - وهو ديانة القلب الدنيوية - علاقات متنوعة مع الدين  
بحصر المعنى ، ولكنه لا يكتفي بذلك ، بل نراه يستتبع الدين به  
ويجعل ماله الى النسيان ، بفرضه نفسه على انه هو قضية  
الحياة الاساسية ، بل الاولى والاسمى ، ويدعونه لا الى التخلي  
عن كل شيء واللباذ بالصحراء مع الحببية فحسب ، بل ايضا  
- على ما في ذلك من شطط ليس الجمال من سماته - الى  
التضحية بالكرامة الانسانية على مذبح الكائن المحبوب والى  
الخضوع الدليل له . وبحكم هذا الانفصال تنشب على صعيد

الواقع العيني منازعات ومصادمات بين الاهداف التي يشدها الحب وبين اهداف الحياة الجارية التي تجد نفسها مرارا وتكرارا، متى ما طالبت باحترام مطالبها وحقوقها ، في موقف متناقض مع الحب .

ان النزاع الاول ، الاكثر تواترا ، الذي يتوجب علينا ان نتوقف عنده هنا ، هو النزاع الذي ينشب بين الحب والشرف . فالشرف يتسم ، بالفعل ، بالطابع اللامتناهي نفسه الذي يتسم به الحب ، ولهذا السبب قد ينصب في وجه الحب عقبة كداء . وكثيرا ما يستدعي واجب الشرف التضحية بالحب . فمن وجهة نظر معينة ، على سبيل المثال ، قد يكون زواج رجل ينتمي الى طبقة اجتماعية عليا من فتاة تنتمي الى طبقة اجتماعية دنيا امرا مخالفا لشرفه . والفوارق الطبقية تحددها وتفرضها طبيعة الاشياء . والحال انه ما دامت الحياة الدنيوية غير معلاة بالمفهوم اللامتناهي للحرية الحقيقية بحيث يغدو الوضع الاجتماعي ، المهنة ، الخ ، متحددا بالاختيار الحر للذات الحرة ، فان الطبيعة والولادة ، من جهة اولى ، هما اللتان تعينان للانسان في هذه الحال وضعه ومنزلته ، كما تتلبس الفوارق الناجمة عن ذلك بين البشر ، من جهة ثانية ، طابعا مطلقا ولامتناهايا بحكم تدخل الشرف الذي باسمه يتبنى الانسان المنزلة التي يشغلها والطبقة التي ينتمي اليها ، ويدافع عن حرمتها .

لكن ليس الشرف وحده هو الذي قد يدخل في تناقض مع الحب ، بل كذلك القوى الجهورية الازلية ، اعني مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الاسرة ، الخ . وهذا الموضوع يعالج في ايماننا هذه بتواتر كبير ، بالنظر الى ان الشروط الموضوعية للحياة تتوطد اليوم بقوة لا مثيل لها في الماضي . وهكذا نجد الحب يوضع ، بوصفه حقا منعدا للقيمة للماطفة الذاتية ، في موضع المعارضة مع حقوق وواجبات اخرى ، وذلك سواء أنكر القلب لهذه الحقوق والواجبات معتبرا اياها ثانوية ، ام اعترف بها ،

وفي هذه الحال الأخيرة يدخل الانسان في تنازع مع ذاته  
ومع هواه .

ثالثا واخيرا ، ان ظروفنا وعقبات خارجية هي التي قد تدخل  
في تعارض مع الحب : المسار العادي للاشياء ، نثر الحياة ،  
صروف الدهر ، الاهواء ، الآراء والاحكام المسبقة ، ضيق الفكر ،  
انانية الآخرين ، وضروب شتى من الحوادث والطوارئ . وحينما  
ينتصب هوى فظ ، خبيث ، متوحش ، في وجه جمال الحب  
العذب ، يتلبس الصراع طابعا رهيبا ، فبيحا ، دنيئا . والمرحيات  
والقصص والروايات الحديثة ، بوجه خاص ، هي التي تطلعنا على  
هذا النوع من المنازعات الخارجية ، وتثير اهتمامنا بالام العشاق  
الخائبين وآمالهم ومشاربهم المنهارة ، وتسعى الى اثارة انفعالنا  
او الى تسكينها بخاتمة تعيسة او سعيدة ، او الى تسليتنا ليس  
الا . بيد ان هذا النوع من المنازعات ، الناجم عن محض حوادث  
عارضة ، لهو ثانوي الاهمية .

### ج - الطابع العرضي للحب (الحب والمصادفة)

ينسم الحب ، من اي زاوية نظرنا اليه منها ، بصفة مميزة  
رفيعة : فهو لا يبقى في حالة نازع جنسي بسيط ، بل يأخذ  
شكل عاطفة غنية ، نبيلة ، جميلة ، ويفقد الانسان الذي يستحوذ  
عليه الحب مستعدا ، كيما يتحد والكائن المحبوب ، لشتى  
التضحيات ، ولا يتهيب امام اي فعل من افعال الشجاعة ليفوز  
بموضوع حبه او ليحافظ عليه . بيد ان الحب الرومانسي له  
ايضا حده . وبالفعل ، ان ما يفنر اليه هو الشمولية في ذاتها .  
فهو ليس الا العاطفة الشخصية لذات فردية ، وهي عاطفة  
هامشية بالنسبة الى الاهتمامات الازلية للوجود الانساني والى

مضمونه الموضوعي من اسرة وغايات سياسية ووطن وواجبات مهنية واجتماعية ودينية ؛ وهذه العاطفة مملوءة فقط باننا نريد ان يلتقي في انا آخر انعكاسا ونسخة مطابقة للعاطفة التي تخامره . هذا المضمون ، ذو الداخلية الشكلية الخالصة في الحقيقة ، بعيد عن التجاوب مع الكلية الحقيقية التي يجسدها الفرد العيني . ففي الاسرة ، وفي الرابطة الزوجية ، وفي دائرة الواجبات ، وفي الدولة ، لا تكون العاطفة الذاتية بما هي كذلك ، العاطفة التي تتطلب الاتحاد مع هذا الفرد او ذاك دون سائر الافراد ، هي العامل الرئيسي ، بينما يدور كل شيء في الحب الرومانسي حول حب هذا لهذه ، وهذه لهذا . هذا الحب الحصري الذي يساور فردا بعينه تجاه فرد محدد من الجنس الآخر لا يمكن ان يكون له من مبرر الا في الخصوصية الدائنية وفي الطابع العسفي والعرضي للاختيار . فكل واحد يرى في حبيبته ، وكل واحدة ترى في حبيبها - الذي قد لا يعدو ان يكون انسانا عاديا في نظر سائر الآخرين - اجمل كائن وانبل كائن في العالم ، بل كائنا فذا منقطع النظير . لكن بالنظر الى ان جميع الناس ، او العدد الاكبر منهم على كل حال ، يقومون بمثل هذا الفرز الحصري ، وبالنظر الى ان موضوع الحب ليس افروديت بذاتها ، افروديت التي لا افروديت سواها ، بل لكل واحد افروديت الخاصة به والتي يقدمها في المنزلة حتى على افروديت الحقيقة ، بنجم عن ذلك كثرة تعداد النساء اللاتي تعزى اليهن القيمة الحصرية عينها ، علما بان كل رجل يعرف انه يوجد في العالم الكثير من الفتيات الجميلات اللاتي لهن جميعهن (او اغلبهن على الاقل) عشاقهن وعبادهن ، واللاتي يجدن جميعهن رجالا يتبدلن لهم جميلات ، فاضلات ، فائنات ، الخ . اذن فمنح الافضلية لامرأة بعينها دون سواها ، وهذا على نحو مطلق ، ليس الا مسالة خاصة ، مسالة تتعلق بالعاطفة الدائنية ، بالتنوعية الفردية ؛ وإصرار الفرد على الرغبة في عدم الاتحاد الا مع ذلك الشخص الواحد دون سواه ،



واصراره على رهن حياته كلها بهذا الاتحاد له من قوة المفعول ما يجعل من هذا الاختيار العسفي ضرورة حقيقية . وفي مثل هذه المواقف تكون حرية الذات والطابع المطلق لاختيارها معترفا بهما ومصونين ، لكن هذه الحرية ، يدل ان تشبه الحرية المؤثرة التي تخضع بها فيدرا لدى يوربيدس لمشيئة الآلهة ، تظهر بمظهر النزوة والعناد والمكابرة بالنظر الى ان منبع الاختيار يكمن في الارادة الفردية .

على هذا النحو تتلبس المنازعات الناجمة عن الحب ، وعلى الاخص متى ما تعارض وتناقض مع مصالح جوهرية ، ظاهرا من نزاع لا تبرره اية ضرورة . ذلك ان الذاتية بما هي كذلك ، بمطالبها المشروعة بحد ذاتها اذا جاز القول ، تتعارض مع ما لا سبيل الى تجاهله ونناسبه ، بحكم طابعه الماهوي . ففي المأساة القديمة الكبرى نجد الابطال من أشباه اغاممنون و كليتمنسترا وأورسستس وأوديب و أنتيفونا وكريون ، الخ ، ينشدون بكل تأكيد اهدافا فردية . لكن الجوهرية الذي يشكل المضمون الحماسي لافعالهم مشروع ومبرر ، وأهميته بالتالي عامة . وان كانت الضربات التي ينزلها بهم القدر تثير انفعالنا وتحرك مشاعرنا ، فليس ذلك لنحس هذا القدر ، وانما لان نوائبه هي من تلك النوائب التي ترفع من شأن الانسان وتعلي منزلته ، ولأن الحماسة التي ترتبط به حماسة لا يقر لها قرار ما لم تصل الى مبتغاها من خلال مضمون ضروري يستهلكها ويستنفذها . فلن بقيت الخطيئة التي ارتكبتها كليتمنسترا بلا عقاب ، ولن تكن الاهانة التي المت بانتيفونا بصفتها أختا لم تفصل وتصح ، فهذا بحد ذاته ظلم وجور . لكن هذه الآلام المتأتية عن الحب ، وهذه الآمال المنهارة ، وهاجس الحب هذا بوجه عام ، وتلك الآلام اللامتناهية التي تساور الانسان الذي يحب ، وتلك السعادة اللامتناهية التي يحلم بها ، هذا كله متجرد بكل تأكيد من الاهمية العامة ولا يخص

الا الذات وحدها . فلقد خلق كل انسان كي يحب ، ومن حقه بالتالي ان ينشد السعادة في الحب ، لكنه ان لم يفلح فسي ظروف محددة وحيال هذه الفتاة او تلك ، في بلوغ هذا الهدف ، فليس في ذلك بعد شيء من الظلم او الجور . اذ ما من ضرورة تبرر النزوة التي تحرك عواطفه فتحو هذه الفتاة بعينها دون سواها ، ومع ذلك يراد لنا ان نهتم بما هو عارض تعريفا ، بما هو محض عسف ذاتي ، بما هو متجرد من الشمول والعمومية . ولهذا لا يسعنا ان نحول بين انفسنا وبين وقوف موقف بارد الى حد ما ، رغم كل حرارة الهوى الذي ينصور لنا .

### - ٣ -

## الوفاء

يمثل الوفاء العامل المهم الثالث في الذاتية الرومانسية ، على نحو ما تتظاهر به في العالم الدنيوي . بيد اننا لا نقصد بالوفاء لا وفاء ايمان الحب ، ولا التعلق بلا تحفظ بالصدقات التي يقدم لنا الاقدمون اروع الامثلة عليها من خلال وشائج الصداقة التي كانت تجمع بين آخيل وباتروكلس ، وعلى مستوى اعلى واسمى ، بين اورستس وبيلاوس . وهذا النوع من الصداقة يكثر وجوده ، اكثر ما يكثر ، لدى الشبان والفتيان . فكل امرئ مدعو لان يتدبر بوسائله الذاتية امر حياته ومستقبله ، ولان ينشئ ، برسم استعماله الشخصي ، واقعا محددا وان يحافظ عليه ويصونه . لكن الشباب ، الذي هو عمر لا تتوفر فيه بعد للانفراد الا فكرة مبهمة عن شروط الحياة الواقعية ، هو ايضا العمر الذي ينزعون فيه ، بحكم الطابع الضبابي والفضفاض لخطوط الفصل التي تميز

واحدهم عن الآخر ، الى التقارب ، والى تبني طريقة مشتركة في التفكير ، والى اصطناع ارادة متماثلة لانفسهم ، وانشطة متماثلة كذلك ، بحيث ان كل مشروع يعقد عليه واحدهم العزم يغدو للحال مشروع سائر الآخرين . ولا يعود كذلك هو واقع الحال فـسي الصداقة بين الكهول من الرجال . فحياة الرجل الكهل توالى مسارها الخاص ، من دون ان تعقد علاقات وثيقة الى ذلك الجد مع حياة الآخرين ، ومن دون ان تصل الامور الى حد لا يسع معه احدا ان يستغني عن الآخرين . ان كهول الرجال يتصلون ويفصلون ، وامورهم واهتماماتهم تتقارب وتتمايز ، والصداقة تظل قائمة من حيث انها تعبر عن داخلية العواطف وعن مبادئ مشتركة ، بل عن توجهات متماثلة ، لكنها لا تعود تلك الصداقة الفتوية التي تجمل ما يقرره احدهم وما يعقد النية عليه يغدو للحال قضية سائر الآخرين . وبالفعل ، انه لما يتوافق ومبدأ حياتنا العميقة ان يحيا كل انسان ، بوجه الاجمال ، لداته وان يكون شغله الشاغل واقعه الخاص .

## ١ - الوفاء في الخدمة

ان يكن الوفاء في الحب والصداقة موقفا يتضمن علاقات بين انداد ، فان الوفاء الذي سيكون موضوع تأملنا هنا هو الوفاء حيال رئيس ، حيال انسان يشغل مرتبة اعلى ، حيال سيد . وتقدم لنا العصور القديمة صورة عن وفاء الخدم لاسرة سيدهم وبيته . ومن امثلة هذا الوفاء وفاء رامي خنازير اوليسس الذي كان يتحدى العواصف وتقلبات الطقس ويمضي ليلاليه في حراسة خنازيره ، وكله تعاطف مع سيده الذي سيقدم له في وقت لاحق مساعدة ناجعة في صراعه ضد الامراء الطامعين في عرشه . ومثل هذه الصورة المشجية للوفاء نجدها - وان في

حالة شعور داخلي صرف - في الملك لم لشكسبير عندما يسأل «لير» (الفصل الاول ، المشهد الرابع) «كنت» الذي يطلب المعرفة: «أتعرفني ، يا رجل ؟» ، فيجيبه «كنت» : «كلا يا مولاي ، لكن ثمة شيئا في وجهك يجعلني لا أستطيع إمساك نفسي عن مناداتك بمولاي» . وهذا الجواب قريب مما سنسميه بالوفاء الرومانسي . اذ ليس الوفاء الرومانسي وفاء عبد او قن ؛ فمثل هذا الوفاء مهما تأنى له ان يكون جميلا ومشجيا في بعض الاحوال يبقى مفتقرا الى السيادة الحرة للفردية ولاهدافها وافعالها ، وهذا ما يقلل لا محالة من قيمته .

ان الوفاء الذي يعنينا هنا هو وفاء متقطع (١٧) الفروسية ، هذا الوفاء الذي تحتفظ فيه الذات ، رغم اخلاصها للرئيس او الامير او الملك او الامبراطور ، بحريتها واستقلالها . لكن ان يكن هذا الوفاء يلعب دورا كبيرا للغاية في الفروسية ، فلانه تتلخص فيه المعالم والسمات الرئيسية لحياة جماعية ، بتنظيمها الاجتماعي ، وعلى الاقل في بداياتها .

### ب - استقلال الذات في الوفاء

هذا النوع من العلاقات بين الافراد لا يتحدد بالوطنية او بهدف موضوعي عام ، وانما بالتعلق بشخص ، بسيد ، بمولى ، وهذا التعلق يرتكز الى حس الشرف والى الراي الذاتي ، وهدفه لا يعدو كونه مزية او منفعة خاصة . ويسطع الوفاء بكل الله في عالم شائه ، وحشي ، لا حقوق فيه ولا شرائع . وفي واقع كهذا

---

١٧ - القطع Vassal : شخص تابع يقطعه السيد الاقطاعي ارضا لقاء

تمهده بالولاء له او بتقديم خدمات شتى . -

لا يعرف القوانين ، يتولى الاقوياء وذوو البسالة والاقدام دور الزعماء والامراء الذين يجاهدون لخلق نظام مستقر ولا يتأخرون في كسب ولاء الآخرين الحر . وقد افضت هذه العلاقات في زمن لاحق الى روابط الاقطاع المتساوية التي تصون للمقطع حرته في الذود عن حقوقه ايضا وفي السعي وراء صالحه . غير ان المبدأ الاساسي ، الاصلى ، الذي تركز اليه هذه العلاقات هو مبدأ الاختيار الحر ، سواء أفيما يتعلق بشخص هذا الارتباط ام بعمده . وهكذا تحسن فروسية الوفاء صون الملكية والحقوق والاستقلال الشخصي وشرف الفرد ، ولكنها لا تعتبر واجبا لا بد من القيام به ، ولو بعكس الإرادة المؤقتة للشخص . بل على النقيض من ذلك . فكل فرد يبرهن سلوكه واحترام النظام العام برغبته وهواه ونوازه وآرائه الخاصة .

### ج - التنازعات الناجمة

#### عن الوفاء

ليس من العسير ، والحالة هذه ، ان يدخل الوفاء والخضوع لمولى او لسيد في نزاع مع الاهواء الدائنية ، مع الحساسيات المفرطة بكل ما من شأنه ان يجرح الشرف ، ومع عاطفة الحب وغير ذلك من الظروف الطارئة ، اخرجية كانت ام داخلية . اذن فالوفاء موقف غير دائم ، بل مترجرج . فهاكم ، على سبيل المثال ، فارسا وفيما لمولاه ، ولكن خصومة ما لا تلبث ان تنشب بين المولى وبين صديق من اصدقاء الفارس . ويتوجب بالتالي على هذا الاخير ان يختار ، ان جاز التعبير ، بين وفاءين ، على ان يبقى في الوقت نفسه وفيما لشرفه ولما يعتبر ان فيه خيره وصالحه .

وتقدم لنا سيرة السيد (١٨) Le Cid ادوع مثال على نزاع من هذا النوع . فهو وفيّ لملكه ولنفسه . فحين يتصرف الملك وفق مبدأ العدل ، يمد له يد العون ، ولكنه اذا ما طغى وجار او اذا ما لحق الاذى والفن بالسيد نفسه ، حجب عنه مؤازرته الناجعة . ويسلك مقطوع شارلمان المسلك نفسه . فينبههم وبين الامبراطور رابطة سيادة وطاعة ، نستطيع ان نشبهها ، مع كل التحفظ الواجب ، بالرابطة التي كانت قائمة بين زفس وسائر الالهة ؛ فالولى يامر ويوبخ ويرعد ، لكن الافراد ، الاقوياء والمستقلين ، يقاومونه متى وكيفما طاب لهم ذلك . ولعل قصة **الثعلب المحتال** (١٩) هي التي تصور لنا افكه تصوير هشاشة الرابطة هذه ورخاوتها . وكما ان عظماء الامبراطورية في هذه القصيدة لا يخدمون بحصر المعنى الا انفسهم ولا يفكرون الا بصون استقلالهم ، كذلك فان الامراء الالمان وفرسان العصور الوسطى كانوا يتغيبون كلما انطرحت ضرورة فعل شيء ما في سبيل الامبراطور والامبراطورية ، وهذا ما قد يدفعنا لان نقول انه اذا كانت الفكرة السائدة عن العصور الوسطى فكرة سامية ، فذلك لان كل رجل كان يعتبر رجلا شريفا مجرد انه لا يسمع غير صوت هواه ، وهذا امر غير مقبول في دولة عقلانية التنظيم .

وسواء اتعلق الامر بالشرف ام بالحب ام بالوفاء ، فان بيت القصيد هو توكيد استقلال الذات وتظاهر الحياة الداخلية التي

- 
- ١٨ - السيد كيببادور : فارس اسباني (١٠٢٣ - ١٠٩٩) ، اشتهر في حربه ضد المغاربة ، وتحول الى بطل اسطوري لعدد كبير من الروايسات والمسرحيات . -
- ١٩ - الثعلب المحتال : مجموعة قصص شمرية كتبت بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، بطلها الرئيسي هو ابو الحصين ، وفيها هجاء للمجتمع الاقطاعي . -

ما تفتأ في الوقت نفسه تتوسع وتمتد حتى تشمل اهتمامات  
اسمى واغنى ، فيها تحقق تصالحها مع ذاتها . وهذا ما يشكل  
في الفن الرومانسي اجمل جوانب دائرته غير الدينية . فالاهداف  
التي ينشدها تختص بالبشري ، ومن هذا المنظور تستاهل منا كل  
تعاطف ، وعلى الاقل بغدر ما تنطوي على تأكيد الحرية الذاتية ،  
بينما الموضوعات التي يمثلها والطريقة التي يمثلها بها في دائرته  
الدينية متعارضة في كثير من الاحيان مع تصوراتنا وافكارنا .  
نكن من الممكن ، من جهة اخرى ، اقامة علاقة بين الدائرتين ،  
بمعنى ان الاهتمامات الدينية كثيرا ما تمتزج امتزاجا وثيقا  
باهتمامات الفروسية الدنيوية ، كما في مغامرة فرسان الطاولة  
المستديرة الباحثين عن الكأس المقدسة (٢٠) . وهذا التشابك  
يدخل على شعر الفروسية عنصرا صوفيا وغرابيا في جانب منه ،  
ومرموزيا سافرا في جانبه الآخر . بيد ان مضمار الحب والشرف  
وانوفاء الدنيوي يمكن ان يكون مستقلا تمام الاستقلال عن الغايات  
والافكار الدينية ، على اعتبار ان هذه العواطف الثلاث تكشف  
فقط عن اعماق الذاتية الدنيوية الخالصة . اما ما تفتقر اليه  
الرحلة التي تحدثنا عنها فداخلية ذات مضمون عيني ، مستمد  
من الوضع البشري ومن الطبائع والاهواء البشرية ، وبالاختصار ،  
مضمون مستمد من الحياة الواقعية بصفة عامة . وما لم يتوفر  
هذا التنوع فان الداخلية ، اللامتناهية في ذاتها ، تبقى مجردة  
وشكلية ، وتقع عليها بالتالي مهمة استيعاب هذه المادة ايضا  
واعدادها حتى تصبح صالحة للتمثيل الفني .

---

٢٠ - الكأس المقدسة : هي الكأس التي يقال ان المسيح استعملها في  
العشاء السري ، والتي يقال ان للمبلد يوسف الرامي جمع فيها الدم الذي  
نزف من خصره بعد ان طعنه قائد المئة الروماني . وقد راجت في القرنين  
الثاني عشر والثالث عشر روايات فروسية شتى ، ومنها قصة فرسان الطاولة  
المستديرة ، لسرد قصة بحث فرسان الملك الغراني آرثر عن الكأس المقدسة .

## الفصل الثالث

### الاستقلال الشكلي للفصحيات الفردية

#### مدخل وخطة

في ما تقدم رأينا ، اولا ، الى الذاتية في دائرتها المطلقة ، وبمباراة اخرى ، الى الوحي في توسطه مع الله ، الى السيرة العامة لتصالح الروح مع ذاته ، الى النفس التي تضحي بالديوي ، بالطبيعي ، بالبشري ، رغم كونه مبررا وغير مناف للاخلاق ، كيما تنسحب الى سماء الروح الصافية وتلقى في هذا الانسحاب تليتها كاملة . ورأينا ثانيا الى الذاتية الانسانية تصير ايجابية بالنسبة الى ذاتها والى الآخرين ، من دون ان تتخلى عن السلبية



التي بنطوي عليها كل توسط ، لكن مضمون هذا اللامتناهسي  
الديوي كان يتألف فقط من العاطفة ، من السؤدد الشخصي  
الكامن مصدره في الشرف ، من داخلية الحب ، من التفاني النابع  
من الوفاء ؛ ومع ان هذا المضمون قابل للتظهر في اشد الظروف  
تقلبا وفي اكثر الشروط تنوعا ، مع تدرجات كثيرة في العاطفة  
والهوى ، فانه يبقى يمثل في كل زمان ومكان سؤدد الذات  
وداخليتها .

يبقى علينا الان ان ننظر في نقطة ثالثة ، نعني الكيفية التي  
يستخدم بها الفن الرومانسي ويمثل الجوانب الاخرى للوجود  
الانساني ، الداخلي والخارجي على حد سواء ، وان نبين الكيفية  
التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة الى حياة الانسان  
الداخلية ، الى حياة النفس والعواطف . ما نشهده اذن هنا هو  
تحرر العالم من الخصوصي ، من عالم الكينونة - في - الهنا  
بوجه عام ، اي ذلك العالم الذي يتصرف باستقلال وسؤدد بالنظر  
الى انه غير متأثر بالدين ولا يصبر الى الاتحاد مع المطلق .

لن يكون موضوع تأملنا اذن هنا لا الموضوعات الدينية ، ولا  
الفروسية بأهدافها وتصوراتها الباطنة المنشأ . فكل ذلك قد زال  
وتلاشى ، وكان لا صلة له بالواقع الحاضر والعيني . فما يميز  
هذا الطور هو ، على العكس ، وان جاز القول ، الظمأ السى  
الحاضر والى الواقع ، هذا الظمأ الذي يكون بمثابة دافع السى  
اكتشاف مصدر الملذات في ما هو كائن ، في تناهي الانسان ،  
في كل ما هو متناه ، خصوصي ، في ما هو قريب من فن الوصف  
Le Portrait . فالانسان ، في حاضره ، لا تعود له من  
رغبة في التعامل الا مع الحاضر ، ولو لقاء التضحية بجمال  
المضمون ومثاليته ، وهذا الحاضر هو ما يبني ان يعيد خلقه في  
الفن ، في كل امتلانه الحيوي ، بوصفه انبثاقا للروحانية الانسانية  
الصرف .

ليست الديانة المسيحية ، كما رأينا ، من نتاج المخيلة ، نظير

آلهة الديانات الشرقية والافريقية . وان تكن المخيلة هي التي تخلق المدلول الذي بواسطته تحقق الاتحاد بين داخلية أصيلة وشكل امثل ، وان يكن هذا الاتحاد قد وجد في الفن الكلاسيكي تحقيقه الاكمل ، فان الديانة المسيحية ، على العكس ، قد امثلت من البداية كل الجانب الخصوصي من الظاهرانية الخارجية وحضت النفس على الرضى والاكتفاء بما هو عادي وعارض في هذه الظاهرانية دونما اكتراث للجمال . بيد ان تصالح الانسان مع الله لا يعدو ان يكون احتمالا من الاحتمالات في بداية الامر ؛ فالكثيرون مدعوون للهواء والسعادة ، وقليلون هم المصطفون ، وعلى النفس ، التي يبقى ملكوت السماوات ، وملكوت هذا العالم ايضا ، ملكوتا ماورائيا بالنسبة اليها ، عليها ، باسم الروحانية ، ان تعزف عن اغراءات العالم وعن تحريضه على الانانية الآنية . والحق ان النفس تأتي من منطقة لامتناهية البعد ، وبالنظر الى انها لا ترى من كون راهن ايجابي الا في ما ضحت به ، فان واقع كونها منحصرة في الحاضر ومنعدمة الرغبة الا في ما يقدمه اليها الحاضر - وهذا الواقع لا يعدو بالاصل ان يكون الا بداية - بصورة الفن الرومانسي على انه النهاية ، المحطة الاخيرة في مسيرة الانسان نحو التعمق والتركيز الداخليين .

اما فيما يتعلق بشكل هذا المضمون الجديد ، فقد راينا الفن الرومانسي يتخبط من البداية في شباك التعارض بين الذاتية اللامتناهية والمادة الخارجية ، وهو التعارض الذي ما افلح في الفائه رغم كل ما بذله من جهود ، بحيث يمكن القول بأن هذا التعارض تحديدا هو السمة المميزة للفن الرومانسي . فلا يكاد المضمون والشكل يلتئم شملهما حتى يفترقا من جديد ، ويستمر الامر على هذا المتوال الى ان يغدوا متنافيين ولا سبيل البتة الى التوفيق بينهما ، دالين بذلك على وجوب البحث عن امكانية اتحادهما المطلق في مضمار آخر غير مضمار الفن . وبنتيجة هذا

الانفصال يتلبس المضمون والشكل ، من وجهة نظر الفن ، طالما شكليا ، بمعنى انهما لا ينصهران على نحو يؤلفان معه كلا واحدا غير قابل للقسمة ، كما في المثال الكلاسيكي . فالفن الكلاسيكي يتقدم في عالم من الاشكال الصلبة الثابتة ، في ميتولوجيا جسدها الفن عينيا في اشكال غير قابلة للتجزئة ؛ وقد بدا انحطاط الفن الكلاسيكي ، كما راينا في معرض كلامنا عن الانتقال الى الفن الرومانسي ، عندما توجه نحو المضمار الهجائي والهزلي الاكثر محدودية ، وكذلك نحو الممتع ، أي نحو التصوير الذي يلتذ بالاشياء البارزة والميتة ، ليؤول في نهاية المطاف الى محض تقنية مهملة ورديئة . وبوجه الاجمال تبقى الموضوعات واحدة ، غير انه يحل محل الانتاج القديم ، المنفوح بالروحانية ، تمثيل متناء اكثر فاكثر عن الروحانية ومنتقيد اكثر فاكثر بمحاكاة خارجية ، بتقنية يدوية . وبالمقابل تم تطور الفن الرومانسي واكتماله باتجاه التحلل الداخلي لمادة الفن ، والفصل بين عناصره واجزائه التكوينية وتحريرها ، وهذا ما كانت نتيجته ، بخلاف ما نوهنا به بصدد الفن الكلاسيكي ، تطور الموهبة وفن التمثيل اللذين راحا يتجودان طردا مع تناقص تلاحم عناصر الجوهرية التكوينية .

سيضم هذا الفصل ثلاثة اقسام .

سنتكلم أولا عن استقلال الشخصية ، ولكن من وجهة النظر الشكلية الخالصة ، أي عن القرد باعتباره فردا معينا ، منفلقا على ذاته ، عالما قائما في ذاته ، بصفاته وغاياته الخصوصية .

في القسم الثاني سنعارض شكلانية الشخصية وخصوصيتها هذه بالمظهر الخارجي للاوضاع والمواقف والاحداث والاعمال . وبالنظر الى ان الداخلية الرومانسية تنصرف بلا مبالاة ازاء الواضيع الخارجية ، فان الظاهرانية الواقعية تستعيد على هذا النحو ملء حريتها وتعامها ، على اعتبار انها ليست اسيرة المغزى الصميم للاهداف والاعمال ، وليست مطابقة لهذا المغزى . وبمنجم عن ذلك ان الوقائع والاحداث والظروف ، غير المترابطة اصلا

برابط عقلاني وضروري ، تتراكب وتترابط وتتتابع وفق تسلسل عارض ، لامتوقع ، وبالتالي مفاهيم .

في القسم الثالث ، اخيرا ، سنضع القارئ امام مشهد انقسام المظاهر التي تولف وحدة هويتها المثلى مفهوم الفن بالذات ، وبالتالي امام مشهد انحلال الفن عينه . وبالفعل ، ان الفن من جهة اولى سيجعل وكده من الان فصاعدا ان يمثل الواقع المتبدل ، المواضيع كما هي كائنه ، بخصوصياتها العارضة والفردية ، وان يرفع من شأن هذا الواقع الظاهر بسحر الفن ؛ وسيتجه منس الجهة الثانية ، على العكس ، نحو التصور والتشيل الذاتيين الخالصين ، الخاضعين للتنوعات العارضة للاستعدادات والنوازع الداخلية ، وبعبارة اخرى ، نحو الفكاكة التي هي تشويه وقلب وتوسط للمواضيع والواقع بنكات ولمعات وكلمات حلوة ، مما يعني نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون ، كائنين ما كانا .

## - ١ -

### الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية

ان اللامتناهي الذاتي للانسان في ذاته ، هذا اللامتناهي الذي فيه اكتشفنا نقطة انطلاق الفن الرومانسي ، يظل هو المبدأ الاساسي الذي يلهم التظاهرات التي سنوليها اهتمامنا فيما يلي . لكن بنضاف الى هذا اللامتناهي المستقل ذاتيا عنصر جديد يتألف ، من جهة اولى ، من خصوصية المضمون الذي يشكل عالم الذات ، ومن الجهة الثانية ، من العلاقات الوثيقة والمباشرة التي تقوم بين الذات وخصوصية المضمون هذه ، مع ما تنطوي عليه من اهداف ورغائب ، ومن الفردية الحية التي اليها ترتد الشخصية ،

وبملاذها تلوذ . وكلمة «الشخصية» لا يجوز ان نفهم هنا بالمعنى الذي كان الطليان يعطونها اياه في تمثيلات اقنعتهم . صحيح ان الاقنعة الايطالية تمثل بالفعل هي الاخرى شخصيات معينة، لكن هذا التعميم غير معبر عنه الا على نحو مجرد وعام ، وليس في شكل فردية ذاتية . اما الشخصية كما نفهمها هنا فتمثل كلا واحدا مكتملا ، ذاتا فردية . ولئن تكلمنا مع ذلك عن الشكلانية والتجريد بصدد الشخصية ، فقصدنا انوحيد من ذلك ان المضمون الرببي ، العالم الذي تؤلفه هذه الشخصية ، محدود من جهة اولى ، وبالتالي مجرد ، وانه يبدو واقعا من الجهة الثانية تحت سلطان المصادفة . فالفرد كان ما هو كائن عليه ، لا بفضل الجوهرى والبرر الذي في مضمونه ، واما بفضل ذاتية الشخصية ، هذه الشخصية التي تتركز، بالتالي ، لا الى المضمون والى حماسه الثابتة ، بل بصورة شكلية الى الاستقلال الفردي . ومن الواجب ان نميز بين مظهرين في نطاق هذه الشكلانية . فمن جهة اولى ، تؤكد الشخصية ذاتها بقوة وحزم ، وتضع لنفسها اهدافا محدودة وتستنفر كل طاقة فرديتها ، المقلصة على هذا النحو ، في سبيل تحقيق هذه الاهداف ؛ وتظهر الشخصية من جهة ثانية بمظهر كاية ذاتية تظل غارقة ، ان جاز القول ، في داخليتها وعاجزة عن الابانة عن نفسها الى حد التظهير الكامل .

### ١ - الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية

تبدى الشخصية اذن ، من جهة اولى ، في مظهرها الخصوصي ، بوصفها شخصية خصوصية تنزع الى الاستمرار في خصوصيتها والثابرة عليها ، هذه الخصوصية التي لا تدع المفهوم يحيط بها احاطة مباشرة بحكم ما فيها من جانب عارض وطارىء .

والفردية المقلصة على هذا النحو الى ذاتها لا يمكن ان تخلعها نيات وان تصمم غايات قابلة للربط بحماسة عامة ؛ بل هي تستمد كل ما تملكه وتفعله وتنجزه مباشرة ، بلا تفكير او تردد ، من طبيعتها التي هي ما هي عليه والتي لا تستند الى اي مبدأ اعلى ولا تبحث عن تبريرها في اي عتصر جوهري ، بل تركز بكل رباطة جأش الى ذاتها ، وهذا الثبات قد يسمح لها بتوكيد ذاتها ايجابيا مثلما قد يقودها ، سواء بسواء ، الى هلاكها . ومثل هذا الاستقلال للشخصية غير ممكن الا حينما يتولى غير الالهي ، اي :الخصوصي الانساني ، دورا راجحا . هكذا هي ، اولا ، الشخصيات التي رسمها شكسبير والتي تنتزع اعجابنا بشبانها الذي لا يزعه مزعزع وبأحادية توجهها . وهنا لا مكان للتدين وللأخلاق بحصر معنى الكلمة ، والأفعال التي يأتيها هؤلاء الأشخاص لا يأتونها بهدف تصالح ديني للانسان مع ذاته . بل نحن نواجه ، على العكس ، افرادا أسلخوا القياد لانفسهم ، ينشدون غايات لا تعني احدا سواهم ، يحملون سمة فرديتهم ودمفتها ، ويسعون الى تحقيق غاياتهم غير راضخين لمنطق سوى منطق هواهم الذي لا يعرف من هوادة ، فلا تصرفهم عنه اعتبارات ثانوية او هواجس ذات اهمية عامة . واكثر ما نجد تصوير الشخصيات التي من هذا النسيج في المآسي نظير مكبث وعطيل ورشارد الثالث ، وان احاطت بها شخصيات اقل بروزا واندفاعا . فشخصية مكبث ، مثلا ، يتسلط عليها بأسرها هوى الطموح . فبعد تردد اولي يمد يده ليستولي على التاج ، ويقترب جريمة ، ولا يرتدع عن ارتكاب اي عمل مهما فسا حفاظا منه على ما حازه بالجريمة . هذا التصميم الذي لا يردعه وازع من ضمير ، وهذا التماهي بين الانسان وبين الهدف الذي ينشده والذي عقد عليه العزم غير منصت الا لصوت هواه ،

هما اللذان يعطيان هذه الآسى أهميتها الرئيسية . فلا شيء  
 يوقف مكبث : لا احترام قداسة الجلالة الملكية ، ولا جنون زوجته ،  
 ولا خيانة الانباع ، ولا قرب ساعة هلاكه : فهو مصمم على بلوغ  
 أربه ، مزدربا بكل حق وبكل شريعة إلهية وبشرية . والليدي  
 مكبث شخصية مشابهة ، والتغد المهذار والمخيف في إيمانها هذه  
 هو وحده الذي سمح لنفسه بأن يشط في حب المفارقة الى حد  
 الإعلان عن انها أنساة مليئة بالمطف والحذب . فمن اللحظة  
 الأولى لظهورها (الفصل الأول . المشهد الخامس) . وما ان تطلع  
 على الرسائل التي يخبرها فيها مكبث بلغائه بالساحرات وتنبؤهن  
 له : «السلام عليك ، يا ثان دي كاودور ! انسلام عليك يا انت ،  
 يا من سيصبح في الغد ملكا !» ، حتى تهتف : «انت غلاميس  
 وكاودور ؛ وعليك ان تكون ما تنبان لك به . لكني اخشى  
 طبيعتك ؛ فهي مشربة بلبن النعومة الانسانية ، فهيها ان تدعك  
 نخار الطريق الاقصر» . والحق انها لا تدلل على اي عطف او  
 حذب ، ولا تظهر اي فرح بسمادة زوجها ، ولا تفصح عن اي منزع  
 اخلاقي او اي تعاطف او اي ندم مما يمكن ان يقوم شاهدا على  
 نبل ما في نفسها ، بل تخشى فقط الا تكون شخصية زوجها  
 بمبتوى طموحها وان تكون حائلا دون تحقيق هذا الطموح . اما  
 زوجها بحد ذاته ، فلا ترى فيه سوى وسيلة . وهي تبادر الى  
 العمل بلا تردد ، بلا ترو ، ومن دون ان تدع اي شك يبتابها  
 - هذا الشك الذي نلغاه حتى لدى مكبث - او اي ندم او تبكيت  
 ضمير ، بل تنصاع فقط لتجريد شخصيتها وقسوتها ، شخصيتها  
 التي تطلب تحقيق ما يناسبها ، ولو اضطرت الى ركوب مركب  
 انهلاك . ان المفاجعة التي تنزل بمكبث تأتيه من الخارج ؛ لكن  
 الليدي مكبث تسقط بفاجعة داخلية اذ تصيبها لونة . وكذلك  
 حال ريشارد الثالث وعطيل ومرغريت المعجوز وغيرهم . فما  
 ابعد الشقة بينهم وبين شخصيات الادب الحديث الخرعة ، وعلى

سبيل المثال شخصيات كوتزيبو (١) التي تبدو في غاية من النبيل والعظمة والكمال ، مع انها في الواقع شخصيات نذلة . ومن بعد كوتزيبو وجد من يكن له ازدراء لا حد له ، ولكنهم لم يصنعوا خيرا مما صنع ، ومنهم ، على سبيل المثال ، هنريخ فـون كلايست (٢) مع بطليه كاتشن وامير هومبورغ اللذين كانت كل تجليتهما انهما سلكا ، رغم انف المنطق الحازم لحالة اليقظة ، مسلك الماشي في نومه والواقع فريسة لتأثيرات مغنطيسية . ان امير هومبورغ جنرال مقيت . يأخذ قراراته الحربية وهو شارد الذهن ولا يحسن صوغ اوامره ، وبعد ان يقضي ليلة لا يذوق فيها للنوم طعما ، يرتكب في نهار المعركة اغرب الافعال . وهم يزعمون انهم ، بتصويرهم مثل هذه الازدواجات والتمزقات والتشازات في الطبع والشخصية ، يقلدون شكسير ويضاهونه، بل يكونون خلفاءه . لكن اين الثرى من الثريا : فشخصيات شكسير تبقى منطقية مع نفسها ، وفية لذاتها ولهاواها ، ويتجلى في كل ما يقع لها القدر الذي كتب عليها .

وكلما كانت الشخصية خاصة ، وكلما انصاعت لمنازعتها وحدها وسلكت طريقا يندبها الى الشر ، تكاثرت العقبات التي تتعثر بها في الواقع العيني وجازفت اكثر بالسقوط بحكم تحقيق منازعتها بالذات . وبالفعل ، كلما اكدت ذاتها استبان اكثر فاكثر القدر الذي هو محابث لها وقادها الى ما فيه هلاكها . وهذا القدر يتطور لا كعاقبة لافعال الفرد الخارجية ، وانما بصورة مستقلة عن هذه الافعال ؛ انه تطور داخلي يواكب تفتح الشخصية

---

١ - اولغت فون كوتزيبو : كاتب المائى (١٧٦١ - ١٨١٩) ، له مأس ومزليات مبنية على العبكة والتشويق . -م-

٢ - هنريخ فون كلايست : كاتب المائى (١٧٧٧ - ١٨١١) ، له مزليات (الجرة المكسورة) ومأس تاريخية (امير هومبورغ) . -م-



بالذات ، هذه الشخصية التي تندفع وتنقض الى الامام حتى لتفقد سيطرتها على ذاتها وتنتهي الى حالة من الهمجية والتحلل والانهييار . وقد كان تطور القدر لدى الاغريق ، الذين كانوا يعززون دورا راجحا لا الى الشخصية الذاتية وانما الى المضمون الجوهري ، اقل ارتباطا بتطور الشخصية التي ما كانت ، والحالة هذه ، تتطور نظورا سافرا منظورا ، بل تبقى في خاتمة المطاف كما كانت عليه تقريبا عند ابتداء تظاهراتها النشيطة . اما في الامثلة التي تحظى باهتمامنا هنا ، فان ايجاز فعل من الافعال ليس عبارة عن سيرورة خارجية فحسب ، بل ينبع ايضا من تطور داخلية الفرد الذاتية . فافعال مكبت ، على سبيل المثال ، يمكن اعتبارها تظاهرات لنفس ادركت اقصى درجات الهمجية ، وهي تنبع منها بمنطق يفرض نفسه ، بعد انقضاء لحظة التردد وبث الامر ، بعنف لا يقاوم . وزوجته عاقدة العزم ومصممة من البداية ، وتطور الشخصية يتظاهر لديها في شكل قلق داخلي بغضى الى انهيار جسمي ومعنوي والى اصابتها بالجنون . وكذلك هي حال معظم الشخصيات البارزة او الثانوية . صحيح ان الشخصيات التي تركها لنا ادب العصور القديمة تتسم هيى الاخرى ببعض الثبات ، وكثيرا ما تتورط في مواقف لا مخرج لها منها الا عن طريق Deus Ex Machina (٢) ؛ لكن هذا الثبات ، نظير ثبات فيلوكتيتس (٤) على سبيل المثال ، غني بالمضمون ويجد

- 
- ٢ - باللاينية في النص : حربيا : إله انزل بواسطة آلة . وهو يسمى بشير الى انزال إله او كائن خارق للطبيعة الى خنية المسرح بواسطة جبل وآلة ، ويطلق مجازيا على كل حل سميد وغير متوقع لموقف مأساوي . -هـ-
- ٤ - فيلوكتيتس : في البيولوجيا الاغريقية ، واحد من القادة الذين حاصروا طروادة ، وقد اودله هرقل اسمه المسمومة . وقد استوحى سوفوكليس من سيرة حياته مسرحية سماها باسمه . -هـ-

تبريره ، بوجه الاجمال ، في حماسة اخلاقية محددة .  
بالنظر الى الطبيعة العرضية للاهداف التي تنشدها هذه  
الشخصيات ، والتي هي اهداف فرديات مستقلة ، لا يكون نمط  
مجال في الظاهر لاي تصالح موضوعي ممكن . فالملاقات بين ما  
هي كائنة عليه وبين ما ينتصب في وجهها معارضا اياها تبقى  
مبهمة ، ولا يسعها ان تعطي اي جواب فيما لو طرحت عليها اسئلة  
بهذا الخصوص . وهنا نلاحظ ، مرة اخرى ، تدخل ضرورة هي  
بين الضرورات اكثرها تجريدا ، نعني الفرد (هـ) ، والتصالح  
الوحيد المتاح للفرد في هذه الحال يكمن في كينونته - في - ذاتها  
اللامتناهية ، في التمسك بشبانه الذي يتيح له ان يحافظ على  
رباطة جاشه امام هواه وقدره .

### ب - الشخصية ككلية داخلية ، لكن ناقصة

يبد ان الجانب الشكلي من الشخصية يمكن ان يكمن في  
داخليتها بالذات ، بالنظر الى عجز الفرد عن تجاوز هذه الاخيرة  
وعن تظهير مضمونها وتطويره .

النفوس المقصودة هنا نفوس جوهرية ، مشتملة على كلية ،  
لكنها منطوية على ذاتها الى حد لا تتظاهر معه اية خلجة مسن  
خلجاتها بعلامات خارجية . ولقد كانت الشكلانية التي وصفناها  
اعلاه تتميز بوضوح كبير في المضمون وبشدة هدف واحد  
اوحده يسمى الفرد الى ادراكه بشتى الوسائل ، عبر العقبات كافة  
والظروف الخارجية قاطبة ، وصولا الى الفلاح او الفاجعة . اما

---

• - باللابنية في النص : Fatum . -

الشكلانية التي نوليها اهتمامنا هنا فنتميز ، على العكس ، بالانطواء على الذات ، وبانعدام تظهير الحياة الداخلية وغياب تفتحها وتوكيدها العيني والمنظور . ومثل هذه النفس المنطوية والمنغلقة على ذاتها هي كالحجر الكريم الذي تنم بعض النقاط البراقة فقط عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق .

ان مثل هذا الانطواء على الذات لا قيمة له ولا اهمية الا لذي الافراد الذين بنعمون بحياة داخلية ثرة والذين لا يكتفون مع ذلك عن غنى انفسهم وعمقها الا بتظاهرات صامتة ان جاز القول ، بسكوتهم بالذات . ومثل هذه اقطبان البسيطة ، الجاهلة ذاتها ، الصامتة ، يمكن ان تنبى جذابة الى اقصى درجة . ومن الممكن عندئذ تشبيه صمتها بالهدوء السطحي لبحر عميق لا يسبر له فور ، وليس بهدوء امرىء ليس عنده ما يقوله ، خاير ، خامل . وبالفعل ، قد يحدث احبانا ان يخلق انسان مسطح وتافه لنفسه صينا من الحكمة العميقة ومن الداخلية ، متوسلا الى ذلك تظاهرا يكاد لا يقع تحت الادراك ولا يتضمن سوى تلميحات مبهمـة وغامضة الى هذه الافكار والنيات او تلك ، فاذا بالناس يعززون الى قلبه وروحه غنى لا ينضب له معين ، مع ان الامر لا يعدو ان يكون في الواقع امر واجهة خارجية لا وجود لشيء خلفها . وبالمقابل ، فان المضمون والعمق اللامتناهين للنفوس التي نعتها بالصامتة ينمان عن نفسيهما (وهذا يقتضي من جانب الفنان نبوغا عظيما وموهبة كبيرة في الاداء) يتظاهرات منعزلة ، مشتتة ، ساذجة ، دالة بغير ما قصد ، ولا تستهدف ان يفهما الآخرون ، وهذه التظاهرات هي التي تدل على ان نفاس من هذه النوعية محبوة بحساسية عميقة بالجانب الجوهري من الظروف التي تحيط بها ، ولكن من دون ان تترك تفكيرها يتيه في متاهة الاهتمامات والاعتبارات الخصوصية والاهداف المتناهية ، فهي عنها منفصلة ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب العادية ومشاعر الحب والكره العادية التي تنتابه ان تلهيها عما هي فيه .

لكن حتى بالنسبة الى نفس هذه جبلتها ، وهذا انطواؤها على ذاتها ، لا بد ان تأتي لحظة تنفتح فيها على الخارج من خلال هذه النقطة المحددة او تلك ، لحظة تعبى فيها كل قوتها البكر في عاطفة لها اهميتها الفاصلة بالنسبة الى حياتها ، عاطفة تشد وثاق ذاتها اليها بقوة لامتوقعة وترهن بها سعادتها او شقاءها . وبعبارة اخرى ، انها تغلغ او تسقط ، اذ ان الانسان لا يصمد الا اذا كان يحوز جوهرًا معنويًا فنيًا ، منه يستمد صلابة موضوعية . والى هذه الفئة من الشخصيات تنتمي اروع ابداعات الفن الرومانسي ، وعلى الاخص ابداعات شكسبير المتميزة بجمال هو من الكمال في منتهاه ، نظير جولييت ، حبيبة روميو . ان الفنانين المحدثين يمثلون بوجه العموم جولييت في صورة مخلوق مغمم بالحياة والحساسية والاندفاع والحميا والنبيل ، وبكلمة واحدة ، في صورة كائن كامل امثل . لكن من الممكن لنا ايضا ان نتصورها في صورة اخرى : في البداية في صورة فتاة في الرابعة عشرة او الخامسة عشرة من العمر ، بسيطة منتهى البساطة ، شبه طفلة ، لا تعرف نفسها بعد ولا تعرف العالم ، لا تساورها انفعالات او رغبات ، لا تصبو الى شيء وتنظر الى ما حولها وكأنه سلسلة من الصور يعرضها فانوس سحري ، من دون ان تفكر باستخلاص مفزى ما منها ، ومن دون ان تستغرق في تأملات ما يصدد ما تراه وتعاينه ، وبالاختصار ، فتاة تعيش في حالة من البراءة التامة . وعلى حين بفتة نرى هذه النفس وقد راحت تنفتح وتفتح ، وتدل على مقدرة على الحيلة والتفكير وعلى تحمل شتى ضروب التضحية والمعاناة . فلكانها وردة تفتحت دفعة واحدة بكل وريقاتها وطواياها ، ينبوع داخلي ، باطن ، انبجس فجأة وقذف الى الخارج بمضمونه الذي بقي الى هذه الساعة لامتمايزا ، وهذا كله تحت تأثير اهتمام واحد ، هوى واحد يطلب الهرب ، من حيث لا يدري ، من سجن الروح الذي حبس فيه الى هذه الساعة .

بل لكاننا امام حريق اضرمته شرارة واحدة ، او امام برعم ما كاد يمسّه الحب حتى انتصب في ملء تفتحه ؛ ولكن كلما كان تفتحه اسرع كان انطفأؤه اسرع ايضا . وهذا اصح ايضا بالنسبة الى ميراندا في العاصفة . فشكسبير يصورها لنا ، وهي التي نشأت وترعرعت في احضان العزلة والوحدة ، في اول اتصال لها بالناس . وبالرغم من انه لا يظهرها الا في مشهد واحد او مشهدين ، فان الصورة التي يعطينا اياها عنها كاملة ، لامتناهية . وبوسعنا ايضا ان ندرج في هذه الفئة ثكلا ، بطلة شيلر ، وان تكن من نتاج شعر تأملي . فهي وان عاشت حياة بدخ ، تفلت من اسار تأثيرها ومن اسار الزهو والفرد والتفكير ، وتظل متعلقة ساذج التعلق باهتمام واحد ، لا تعيش الا له وبه . والملاحظ ان هذه الطبايع هي في المقام الاول طبائع نسوية جميلة ونبيلة ، يؤلف الحب بالنسبة اليها ولادة ثانية ، ولادة روحية ، مدخلا الى العالم وكشفا لداخليتها الخاصة .

هذه الداخلية عينها ، العاجزة عن الابانة عن نفسها وتظهرها على نحو كامل ، نلفاها ايضا في الاغاني الشعبية ، وبخاصة الالمانية ، حيث لا تصل النفس الغنية ، المنظوية على ذاتها ، الى التعبير عن غناها وعمقها الا لماما وبكنايات وتلميحات متفرقة . ونكاد نلاحظ هنا عودة الى الرمزية ، وذلك ما دامت الاغنية ، بدلا من ان تعبر عن مضمونها بصورة واضحة ، تكتفي اكثر الاحيان بإشارات تؤلف ، من دون ان يكون لها المدلول المجرد للرموز التي سبق لنا الكلام عنها ، نمط تعبير ، مادته الباطنة هي النفس الواقعية ، الحية ، الذاتية . ومن المسير غاية المسير انتاج مثل هذه الاعمال الادبية في عصور حضارية متقدمة ، يتنافى فيها الوعي المستيقظ والمتبصر مع سذاجة العصور البدائية ، ومن يفلح في انتاجها يدلل حقا على موهبة شعرية اصيلة . وقد راينا اعلاه كيف استطاع غوته في أناشيده Lieder ان يعبر رمزيا ، بواسطة تفاصيل بسيطة ، خارجية وغير ذات شأن في الظاهر ، عن كل

وفاء النفس وكل لاتناهيها . ومنستشهد في هذا الصدد  
بانشودة ملك ثوله Thulé التي هي من اروع ابداعات غوته  
الشعرية ؛ فالملك لا يعبر عن حبه الا بالكأس التي تلقاها من  
حبيبته . ولما اوشك على مفارقة الحياة ، وقد احاط به فرسانه ،  
وزع امبراطوريته وكنوزه ، لكنه رمى بالكأس الى البحر حتى لا  
يملكها احد سواه من بعده : « رآها نظير وتمتلئ بالماء وتغوص  
عميقا في البحر . فاطبقت عيناه ومنذئذ لم تبل قطرة واحدة  
شفته » .

غير ان نفسا عميقة وصامتة كهذه تحتوي طاقة الروح في  
حالة الكمون ، مثلما يحتوي الصوان الشرارة التي ستندح منه .  
وبالنظر الى عجزها عن وضع ذاتها موضع تأملها الذاتي ، وانى  
كونها لما تخضع بعد لامتحان التجربة ، وبالنظر الى جهلها بذاتها  
والى جهلها بردود فعلها الممكنة ، فان الاحتكاك مع الواقع لا  
يسهم على الدوام في ايقاظ شعور بالحربة فيها . وتكون عرضة  
بالتالي لتناقضات رهيبة حينما يقتحم نواز التماسه عليها حيائها،  
فاذا هي مفتقرة الى حسن التدبر والى نقطة ارتكاز ، ولا تعرف  
كيف تتصرف لتقيم توافقا ما بين قلبها والواقع ولتدود عن نفسها  
ضد هجمات هذا الاخير ولتحافظ على ذاتها فيه مع نكيها معه .  
وعندما يجد فرد كهذا نفسه متورطا في نزاع ، لا يعرف من سبيل  
الى حله ، اللهم الا باللجوء تارة الى الافعال العنيفة ، المتدفة ،  
غير المتروية ، وطورا الى الاستسلام والرضوخ السلبي . نفس  
هملت ، على سبيل المثال ، نبيلة كريمة . لكن داخلينه لا تتألف  
من ضعف داخلي ، وانما من غياب عاطفة حيوية اساسية ، قمينة  
بان توازن كفة الكآبة والحزن اللذين يرهقان كاهله . انه يمتلك  
حساسية مرهفة ؛ وليس لديه اي سبب ظاهر لركوب مركب  
الشك ، لكن كل شيء يبدو له مشبوها ، ولا شيء يسير كما  
ينبغي ، وقلبه يحدثه ارهاصا بالجريمة البشعة التي ارتكبت .

ويكشف له شبح والده عن بعض تفاصيل بهذا الخصوص . فاذا هو قد بات متهيئا للاخذ بالثار ، ولكن داخليا فحسب ؛ ولا يغيب عن نظره لحظة واحدة الواجب الذي يعيئه له قلبه ؛ لكنه بدلا من ان يسلس قياد نفسه لهواه ، صنيع مكبث ، وبدلا من ان يقتل وينفث غضبه ويمضي الى هدفه مباشرة ، صنيع لايرنس (١) ، يلزم سكون النفس النبيلة المنطوية على ذاتها ، العاجزة عن تظهير ذاتها وعن التصدي للظروف الخارجية . انه ينتظر ؛ وحتى لا يعذبه ضميره ، يلوب عن يقين ؛ ولكنه حتى بعد ان يفوز بهذا اليقين ، يدع قياد نفسه للظروف ، بدلا من ان يبرم قرارا . وبنتيجة هذا الانخلاع عن الواقع يضل عن الصواب حتى امام البداهة ويقتل بولونيوس عوضا عن الملك ؛ ويتصرف بنزق حيث يفترض فيه ان يتصرف بترور ، ويظل مستغرقا في ذاته حيث تقتضي الظروف تدخله الفعال ، ويدع الاحداث والمصادفات تقرر بدونه مصيره ومصير حاشيته .

ان اشباه هذه المواقف كثيرة التواتر في ايامنا هذه . انها مواقف افراد متحدرين من طبقات دنيا ، لم تتوفر لهم ثقافة كافية ليصير في مستطاعهم تصور غايات عامة ولتكون لهم اهتمامات موضوعية متنوعة ، افراد ما افلحوا في الوصول الى هدف معين فلبثوا حيارى لا يدرون اين يمارسون نشاطهم . وهذا الافتقار الى الثقافة يجعل النفوس المنطوية على ذاتها تثبث بمزيد من القوة بالهدف ، مهما يكن تافها ، فتوهن به مصير فرديتها بالذات ، طردا مع تدني مستواها الثقافي . واحادية الصوت هذه ، الميزة للناس المنفلقين بصمت على انفسهم ، هي صفة المانية في المقام الاول ، وهي تجعل بسهولة من الذين تلبسهم اشخاصا عنيدين،

---

٦ - لايرنس : ملك ايتاليا ، والده اوديب . -م-

افظاظا ، شرسين ، تكثر التناقضات في كل ما يقولون ويفعلون .  
وساستشهد هنا بهيبل Hippel بوصفه واحدا من اولئك الذين  
استطاعوا ان يصوروا ويمثلوا باقتدار واضح اولئك الناس  
الصامتي النفوس ، المتحدرين من طبقات دنيا ؛ وهو مؤلف واحد  
من اندر المؤلفات الهزلية الاصلية التي ظهرت باللغة الالمانية .  
وعنوان مؤلفه : نجاحات تصاعدية الخط . ويتحاشى هذا الكاتب  
الاغراق في العاطفية وفي سخف المواقف المميزة لكتابات جان  
بول (٧) . بل يدلل على العكس على قوة شخصية مرموقة ، مفعمة  
بالطلاوة والحيوية . وما يفلح في تصويره على نحو مؤثر للغاية  
هم الافراد الخائبون ، الذين لا قدرة لهم على التصنع والتبجح ،  
ولكنهم اذا ما عقدوا العزم على تظهر انفسهم فعلوا ذلك بعنف  
رهيب في كثير من الاحيان . والحل الذي يجدونه للتناقض  
اللامتناهي القائم بين داخليتهم وبين الظروف البائسة التي  
يتخبطون في شباكها حل مرعب تترتب عليه عواقب وخيمة ، ما  
كانت لتحدث في شروط اخرى الا عرضا واتفاقا او بحكم مصادفة  
لامتوقعة ، كما في مثال روميو وجولييت حيث شأت مصادفات  
خارجية ان تمنى خطة الراهب الاربعة بالفشل ، مما استتبع موت  
العاشقين .

### ج - الاهمية الجوهرية اللازمة لهذه الشخصيات الشكلية

لقد خلقت اذن الشخصيات الشكلية التي تقدم الكلام عنها

---

٧ - يوهان بول فريدريك ديختر ، المعروف باسم جان بول : كاتب الماني  
(١٧٦٢ - ١٨٢٥) ، من معلمي المدرسة الرومانسية ، جمع بين الحسابية  
والخبرة .



لتثير اهتمامنا ، من جهة اولى ، بقوة الارادة اللامتناهية اللازمة للذاتية الخصوصية التي تؤكد ذاتها كما هي ولا تسمح لغير ارادتها بأن تدفع بها الى الامام ؛ وهي تثير اهتمامنا ، من الجهة الثانية ، باعتبارها شخصيات افراد محبوبين بنفس كاملة ولا محدودة في ذاتها ، نفس اذا ما منست في نقطة من نقاطها ركزت كل مدى الفردية وكل عمقها على هذه النقطة البتيمة ، ولكنها تقع فريسة الحيرة والمعجز عن اتخاذ قرار معقول في حالة نشوب نزاع ، بالنظر الى نقص تجربتها بالعالم الخارجي . لكن هذه الشخصيات تثير ايضا اهتمامنا من وجهة نظر اخرى ، ما هي هذه المرة بوجهة النظر الشكلية ، نعني من وجهة النظر الجوهرية ، من حيث انها تستطيع ان تبين لنا ، عند الاقتضاء ، ما اذا لم تكن الحدود - التي تكون الذاتية اسيرتها - من نتاج القدر والحظ ، وما اذا لم تكن احادية وجهتها - هذه الاحادية التي تجعلها تكتفي بنشدان بعض الغابات المحددة دون سواها من الغابات - نابعة من كون نزعتها الخصوصية ، التي لا تطلب سوى تظهير ذاتها ، متشابكة مع داخلية اعمق غورا . وبالفعل ، اننا نلقى لدى شكسبير اشخاصا محبوبين بهذا العمق وهذا الفنى الروحيين . انهم افراد على قدر عظيم من الذكاء ، وقوة خيالهم منقطعة النظير ، وتتوفر لهم ، بحكم اعمالهم الفكر ، القدرة على الارتفاع فوق شرطهم وفوق الاهداف المحددة التي يمينها لهم ، بحيث ان الظروف غير المؤاتية والصراعات التي يضطرون الى خوض غمارها بحكم شرطهم هي وحدها التي ترغمهم على فعل ما يفعلونه ، وما كانوا لن يفعلوه في الظروف العادية . نحن لا نقصد بذلك ان جرائم مكبث ، مثلا ، يجب ان تلقى تبعثها على عائق الساحرات الشريرات ؛ فاما الساحرات الا التشخيص الشعري لارادته العنيدة المتصلبة التي لا يردعها وازع من ضمير . فكل ما يفعله ابطال شكسبير ، وكل

اهدافهم الخصوصية، انما يكمن مصدرها وجدرها في شخصيتهم بالذات . لكن يوجد لدى هذه الفرديات عنصر عظمة يرفعها فوق المستوى الذي هي عليه في الواقع ، فوق اهدافها واهتماماتها وافعالها التي تعينها لها الحياة العادية . صحيح ان الشخصيات الشكسبيرية المبتذلة ، من امثال ستيفانو وترانكولو وبستول وملك الحياة المبتذلة ، فالسناف ، تبقى غارقة في ابتذالها ، لكنها تزيج النقاب في الوقت نفسه عن كونها افرادا محبوبين بذكاء مرموق وقادرين على فهم كل شيء وحائزين على كل ما هو ضروري ليحبوا حياة حرة ، بل ليصبحوا ، في حال تبدل الظروف ، رجالا عظاما . وبالمقابل ، فان ابطال التراجيديا الفرنسية ، بمن فيهم اعظمهم واخيرهم ، كثيرا ما يتكشفون ، لو تفحصناهم عن كثب ، عن انهم متبجحون خبثاء لا هم لهم سوى تبرير مسلكهم بشتى ضروب السفطات . اما لدى شكسبير ، فلا نجد لا تبريرا ولا ادانة . بل كل شيء لديه مسير ؛ من قبل الاقدار ، وكل ما يحدث يحدث لزوما . وهكذا فان الافراد ، الذين يعون حقيقة ما يجري ، يتابعون بلا تشك ولا تحسر مجرى الاحداث الخارجية ومجرى احداث حياتهم بالذات ، وكان هذه الاخيرة هي ايضا خارجية بالنسبة اليهم . انهم ينحنون امام القدر .

ومن جميع هذه المنظورات تقدم لنا الطبايع الفردية التي تقدم وصفها حقلا واسما للتمثيل الفني . لكن الفنان الذي يختارها موضوعا له يمرض نفسه بسهولة لخطر السقوط في التسطيح وانتاج اعمال جوفاء وتافهة ، ولهذا كان ضيلا عدد الاساطين الذين يملكون حسا شعريا ساميا وذكيا بما فيه الكفاية للاسكاف بالحقيقة من خلال تظاهرات تلك الطبايع .

## جانب « المغامرة »

بعد ان وصفنا الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية ، منظورا اليها من الداخل ، سنلقي الان نظرة على علاقتها بالخارج ، على خصوصية الظروف والمواقف التي تحفز الشخصية ، وعلى المنازعات التي تخوض غمارها ، وكذلك على الطريقة التي تتصرف بها الداخلية ، بصفة عامة ، في اطار الواقع المعيني .

يمكن احد التعيينات الاساسية للفن الرومانسي ، كما رأينا ، في كون الروحية ، النفس المنطوية على ذاتها ، تؤلف كلا واحدا مكتفيا بذاته ، مما يتيح لها الانفصال الكامل عن الواقع الخارجي الذي يتمتع ، من دون ان يكون مخترقا بها ، بوجود مستقل ، منسوج من تعاقبات وتعقيدات وتغيرات لامتناهية وعرضية . فسواء عندها بالتالي ان تواجه هذه الظروف المحددة او تلك ، اذ ان جميع الظروف التي يمكن ان تواجهها هي ظروف عرضية . وببت القصيد بالنسبة اليها ، والحالة هذه ، ليس ان تبدع عملا وطيدا ودائما ، بل ان تؤكد ذاتها بصفة عامة ، ان تعمل للعمل .

### ١ - الطابع العرضي

#### للاهداف والمنازعات

تواجهنا هنا واقعة مماثلة لتلك التي وصفناها في مكان آخر بانها عملية تجريد الطبيعة من طابعها الالهي . فالروح قد انسحب من العالم الظاهراتي الخارجي لينكفئ الى ذاته ، بحيث يوالى العالم الخارجي ، الذي لم تعد الداخلية الدانية تنفخ فيه الحياة ،

مجراه دونما اكتراث للذات . والروح ، اذا ما نظرنا اليه مسن وجهة نظر حقيقته ، يبدو بالفعل متصالحا مع المطلق ، متوسطا به ، ولكن بما ان المضمار الذي يواجها هنا هو مضمار الفردية المستقلة بذاتها التي لا تعرف من نقطة انطلاق اخرى غير ذاتها والتي تثابر على ما هي كائنة عليه ومثلما هي كائنة عليه ، فان عملية نزع الصفة الالهية التي نتحدث عنها نطال ايضا الفرد الفاعل الذي يجد نفسه في هذه الحال وقد زج به ، مع اهدافه العرضية ، في عالم منسوج من المصادفات والطوارئ، العارضة ، في عالم يستحيل عليه ان يتحد وياياه ليؤلفا كلا واحدا متلاحما . ونسبية الاهداف هذه ، السابحة في جو نسبي ، والمستقلة بتعييناتها وتمقيدها عن الذات ، والمولدة - بالنظر الى اصلها الخارجي وطبيعتها العرضية - لمنازعات عرضية بدورها ومفعلة ومتشعبة ومتصالبة على نحو غريب - نقول ان هذه النسبية تؤلف جانب الغامرة الذي هو السمة المميزة الرئيسية للاشكال والاحداث والافعال الخاصة بالرومانسيين .

من وجهة نظر المثال الكلاسيكي ، يحصر معنى الكلمة ، يتم كل عمل وكل حدث برسم هدف محدد ، حقيقي وضروري بحد ذاته ، ومضمونه يعين الشكل الخارجي الذي به يتجسد هذا العمل او الحدث في الواقع ، وكذلك الكيفية التي يتم بها هذا التجسد . وليس كذلك شأن الاعمال والاحداث التي يعالجها الفن الرومانسي . فبالرغم من ان الاهداف والغايات التي يمثل تحقيقها هي من طبيعة عامة وجوهرية ، هي الاخرى ، فليست هي التي توجه العمل وتضبط تسلسل مراحلها وتعاقبها ، بل تترك العمل يتقدم بحرية من مختلف الزوايا ، بحسب مصادفات الواقع الخارجي وانفقااته العارضة .

ان العالم الرومانسي لم يتصد الا لتحقيق مهمة مطلقة وحيدة : نشر المسيحية وايقاظ روح الجماعة واطلاقها . وما

امكن لهذه المهمة ، وسط عالم معادٍ ، مؤلف من جهة اولى من جهالة المصور القديمة و متميز من الجهة الثانية بالهمجية وبفجاجة الوجدان ، ما امكن لهذه المهمة ، لحظة الانتقال من المذاهب الى الافعال ، الا ان تكون مهمة سالية ، مؤداها ارتضاء المذئاب والنهادة والتضحية بالحياة الزمنية لكل فرد على مذبح الخلاص الابدي للنفس . وقد أعقبت هذه المهمة في المصور الوسطى مهمة العروسية المسيحية وإجلاء المغاربة والمغرب ، والمسلمين بوجه عام ، عن الامصار المسيحية ، ثم مهمة اكبر هي مهمة الحملات الصليبية الرامية الى الاستيلاء على الاماكن المقدسة . لكن هذا الهدف لم يكن هدفا انسانيا ، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، وبعبارة اخرى ، لم يكن هدفا ذا اهمية انسانية جوهرية ، بل كان هدفا لا سبيل الى تحقيقه الا باتحاد افراد مفردين ، وما عثم بالفعل ان حظي بانتماءات فردية جاءت من كل حذب وصوب . والحملات الصليبية ، منظورا اليها على هذا الاساس ، يمكن وصفها بأنها مغامرة جماعية للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة غريبة متنافرة ، ذات طبيعة روحية اذا شئنا ، ولكن بلا هدف روحي حقيقي ، وخذاعة بأعمالها وصفاتها . ذلك ان الهدف الذي نشدته الحملات الصليبية كان ، من وجهة النظر الدينية الخالصة ، هدفا خارجيا ، خاويًا من كل مضمون . فالمسيحية لا يفترض فيها ان تطلب خلاصها الا في الروح ، في المسيح الذي قام من الموت وجلس الى يمين الله ، والذي له واقعه الحي ومقامه الفعلي في الروح ، لا في قبره او في الاماكن الحسية لمقامه الزمني السالف . والحال ان حميا العصر الوسيط الدينية لم يكن لها من موضوع الا المكان الخارجي لدرب الآلام والموقع الخارجي لقبر المسيح . ولم يكن اقل تناقضا مع الهدف الديني الهدف الدنيوي الصرف للفتح ، للاقتناء الذي كان له ، في مظهره الخارجي ، طابع لا مماراة في انه دني . وهكذا اندفع الصليبيون ، رغم تطلعهم الى الفوز بمقتنيات روحية ، داخلية ،

يطلبون غزو اماكن خارجية ، اماكن انسحب منها الروح ، ويجدون في إثر المكاسب الزمنية ، مبررين الاهداف الدنيوية بلرائع دينية . وهذا ما حدد الطابع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية التي انعكست فيها العلاقات بين الخارجي والداخلي ، فحل واحدهما محل الآخر ، عوضا من ان يجري تصور هذه العلاقات من خلال اتحاد متساوق . لهذا تتراصف الاضداد بدورها واحدها الى جانب الآخر عند التنفيذ ، لكن من دون ان تتم بينها المصالحة . وهكذا انحط الورع الى فظاظة وفضاعة همجية ، وافضت هذه الفظاظة عينها ، الكامن مصدرها في انانية الانسان وفي عنف اهوائه ، افضت ، في طور معين ، الى حنو عميق والى ندم عميق للروح ، كانا هما ، والحق يقال ، الهدف المرجو الوحيد . وبحكم التعارض القائم بين هذه العناصر جميعا ، كانت الافعال والاحداث الرامية الى هدف واحد تفتقر الى وحدة التوجيه المتناسك والمنطقي ، وكان التناهما يتجزأ ويتفكك الى مغامرات وانتصارات وهزائم ، والى حشد من الحوادث المثيرة ، ولم تكن النتيجة المنحققة تتناسب والوسائل المجتدة وحجم الاستعدادات . بل يسعنا القول ان الهدف قد افته الطريقة التي اريد تحقيقه بها . ذلك ان الحملات الصليبية اثبتت مرة اخرى صحة القولة التالية : «لن تدعه يستريح في القبر . لن تسمح بتفسيخ قدسك» . لكن الحميا التي راح الصليبيون يطلبون بها المسيح ، الحي ، في مثل تلك الاماكن ، بل حتى في القبر ، وهذا تلبية للروح ، تشهد بحد ذاتها ، مهما اشاد بها السيد دي شاتوبريان (٨) ، على ضلال للروح ، ضلال نزع ان على

---

٨ - فرانسوا ديبه دي شاتوبريان : كالب فرنسي (١٧٦٨ - ١٨٢٨) ، من رواد الرومانسية ، له عبقرية المسيحية و مذكرات من وراء القبر . -هـ-

المسيحية ان نبرا منه ، كيما تعود الى الحياة اللبنة والصحيحة للواقع العيني .

وبشكل البحث عن الكأس المقدسة هدفا مماثلا ، صوفيا في جانب منه ، وغرابيا في جانبه الآخر ، وخطرا في محاولات تحقيقه .



ثمة هدف أسمى وأعلى ، هدف يفترض بالانسان ان يحققه في داخل ذاته ، هدف حيوي يرتعن بتحقيقه مصيره الابدي . ذلكم هو الموضوع الذي عالجه دانتى في الملهاة الالهية من وجهة نظر تصور العالم الكاثوليكي . مقتادا ابانا عبر الجحيم والمطهر والجنة . وبالرغم من اتسام هذا الاثر الادبي بتلاحم اجمالي ، فانه غني بالمشاهد الغرائبية وبالمغامرات من كل لون ونوع . وهو ، بصفته عملا من اعمال التطويب والادانة ، يفي بالمهمة التي اخذها على عاتقه ، ولكن ليس بصفة عامة ، وانما من خلال عدد لا حصر له من الفرديات التي يعرضها لانظارنا بكل خصوصياتها ، ولا يحجم الشاعر علاوة على ذلك عن اغتصاب حقوق الكنيسة ، وعن التصرف بمفاتيح ملكوت السماوات ، وعن اصدار احكام البراءة والادانة . وعلى هذا المنوال ينزل نفسه منزلة ديثان العالم ويدعي لذاته حق ارسال اشهر افراد العالم القديم والعالم المسيحي ، من شعراء وبورجوازيين ومحاربين وكرادلة وباباوات ، الى الجحيم او الى الجنة .

اما الموضوعات الاخرى ، الفنية بالاعمال والاحداث ، فهي في المضمار الدنيوي المغامرات اللامتناهية التنوع والمصادفات الخارجية والداخلية ذات الصلة بالحب والشرف والوفاء . فتارة يكون بيت القصيد القتال للفوز بالمجد ، او لمد يد العون للبراءة المضطهدة ، وطورا اجتراح المآثر الخارقة للمألوف على شرف

سيدة ما او للدفاع بقوة الساعد او بقوة السلاح عن الحق  
 السليب ، حتى ولو لم يكن العدو المواجه سوى قطعة من  
 اللصوص . واغلب هذه الموضوعات لا تنطوي على اي موقف ، على  
 اي نزاع ينبع منه العمل لزوما ووجوبا : انما النفس هي التي  
 تطلب متنفسا لمضمونها ولا تجده الا في المفامرات . هكذا ، مثلا ،  
 لا يكون لتظاهرات الحب الخارجية ، منظورا اليها من وجهة نظر  
 مضمونها الخاص ، من هدف غير اثبات قوة الحب ووفائه  
 ودوامه ، وبيان ان كل الواقع المحيط ، بمجمل شروطه وظروفه ،  
 لا يفيد الا في تقديم مواد لتظاهر الحب والتعبير عنه . والحال انه  
 ما دام بيت القصيد تقديم ادلة ، وما دام كل شيء رهنا بهذه  
 الادلة ، فان الافعال التي تصاحب تظاهر الحب لا يكمن تعيينها  
 في ذاتها ، بل تكون مرهونة بالنزوع الانبي ، بنزوة السيدة ،  
 بتضافر الظروف الخارجية العرضي . وما يصدق بالنسبة الى  
 الحب يصدق ايضا بالنسبة الى الشرف والشجاعة . فكلما  
 يلزم افرادا تعرفوا من كل مضمون جوهري آخر ، وباتوا على  
 اهبة الاستعداد لتقمص اي مضمون آخر قد تضمهم المصادفة على  
 تماس معه ، فتوفر لهم على هذا النحو الفرصة للارهاص بهذا  
 التماس إما على انه اهانة واما على انه تشجيع لظهار مهارتهم  
 وبسالتهم وإقدامهم . وبما انه لا وجود هنا لاي معيار ينحكم  
 باختيار المضمون ، فلا وجود كذلك لمعيار يفسح في المجال للتمييز  
 بين ما من شأنه ان يجرح الشرف حقا او ما يستاهل ان تستنفر  
 في سبيله شجاعة المرء . ولا يختلف الامر بالنسبة الى الدفاع  
 عن الحق ، هذا الدفاع الذي هو بدوره هدف من اهداف  
 الفروسية . فالعدل والحق لا يعتبران هنا حالة وهدفا ثابتين  
 وراسخين ، مطابقين للقانون ولمضمونه اللازم ، بل يعدان تصورين  
 خاضعين لمختلف تقلبات المزاج الداني ، بحيث ان التدخل او عدم  
 التدخل للدفاع عن الحق ، وكذلك الاحكام المتعلقة بما ينبغي



اعتباره ، في كل حالة على حدة ، عادلا او ظالما ، تكون مرهونة بتمامها بمصف الإرادة الفردية .

### ب - الجانب الهزلي للمواقف اللامتنية الا بالمصادفة

ان ما يميز بصفة عامة ، وبخاصة في الدائرة الدنيوية ، الفروسية وشكلانية الطباع التي تكلمنا عنها ، هو الطبيعة العرضية سواء للظروف التي في سياقها يجري العمل او للإرادة الذاتية . فالفرديات المحبوة بطابع خاص واحادي التوجه يمكنها بالفعل ان تبني اي مضمون عرضي وان تحفقه بما اوتيت من عزم وطاقة وعن طريق منازعات خارجية الاصل ، هذا ان لم يكن مفيضا لها السقوط فيها . ذلكم هو حال الفروسية التي وجدت في الشرف ، وفي الحب ، وفي الوفاء تبريرا لنظام اسمى ، شبه اخلاقي . والحق انه ما دامت ردود افعالها محكومة بالظروف المنزلة ، فانها تتلبس هي نفسها طابعا عرضيا ، اذ بدلا من ان تسمى الى انجاز مآثرة عامة تكتفي بتحقيق اهداف خصوصية لا تتصل فيما بينها بصلة ما ؛ وهذه الاهداف عينها تتلبس بحكم ذلك طابعا عسفيا ، وهميا ، مغامرا . هذا الركض وراء المغامرات ، هذا الشدائد لاهداف خيالية مبتوة الصلة بالواقع ، مصدرها الاوحد يكمن في الخيال الذاتي ، لا يلبث ، فيما اذا دفع الى غاية عواقبه ، ان يتظاهر بأعمال وان يخلق مواقف يهيمن عليها العنصر الهزلي . وبذلك نشهد انحلال الفروسية . ويتبدى هذا الانحلال بأعظم جلاء في اعمال اريوستو (٩) وسرفانتس ، بينما

---

٩ - لودوفيكو اريوستو : شاعر ايطالي (١٤٧٤ - ١٥٣٣) ، مؤلف تصبذة  
دولان العلق ، وهي من اشهر ملاحم مصر النهضة . -م-

أبرز شكسبير بصورة رئيسية الجانب الهزلي لهذه الشخصيات،  
جسنة شذوذها والواقعة بأسرها تحت هيمنة غرابتها الفردية .  
يكنم جانب الامتاع لدى اريوستو في التعقيدات اللامتناهية  
للمصائر والاهداف ، وفي التركيبات البعيدة الاحتمال للظروف  
الغريبة والمواقف العابثة التي يتلاعب بها الشاعر بخفة مغامرة  
حقا . فما من شطط وما من هوس الا ويحمله ابطاله على محمل  
الجد . والحب ، بوجه خاص ، هو الذي ينزل لديه من الاعالي  
الالهية التي كان دانتني قد رفعه اليها ، ويتجرد حتى من العذوبة  
الفائقة التي اسبغها عليه بترارك ، لينحط في كثير من الاحوال  
الى بداءات حسوية وليفضي الى منازعات سخيفة ، بينما تدفع  
البطولة والشجاعة الى درجة تستثيران معها ، عوض الاعجاب  
الذي يستشعره المرء امام الاشياء القريبة الاحتمال ، الابتسامة  
التي يقابل بها هذا المرء عينه قصص التجليات المستحيلة . ان  
اريوستو ، اذ يصور مواقف لا يدري المرء كيف تحدث ولماذا ،  
مواقف تنفصم ، وتتسبب في نشوب منازعات ، وتنفلت من  
مقالها ، ونظرا عليها انقطاعات مبالغتها ، ثم تعود الى الاستقرار  
لتتشابك من جديد ولتختفي في نهاية المطاف بطريقة لامتوقعة ،  
ان اريوستو ، اذ يصور مثل هذه المواقف ، يعرف كيف يبرز في  
الوقت نفسه ، وجنبا الى جنب مع الطابع الهزلي والمسرف  
للفروسية ، كل ما كانت تنطوي عليه من نبيل وعظمة ، ومعهما  
الشجاعة والبسالة والحب وحس الشرف ، وهذا من دون ان  
يسهو عن الوجه الآخر للصورة ، المتمثل بالدهاء والمكر والحيلة  
وسرعة الخاطر في المواقف المؤثرة المشجبة في الظاهر ، الخ .  
وفيما يلح اريوستو بصورة رئيسية على الجانب الخرافي من  
المغامرات الفروسية ، يشدد سرفانتس بوجه خاص على جانبها  
التخيلي . فكيشوت محبو بطبيعة نبيلة لا يترك لها السروح  
الفروسي من خيار آخر غير الجنون ما ان يصطدم ، في ركضه

وراء المغامرات ، بالشروط الثابتة والراسخة للوابع الخارجي . وهذا ما ينجم عنه تعارض هزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق محايت من جهة اولى ، وبين نفس متوحدة من جهة ثانية ، نفس تزعم انها تريد اعادة خلق هذا العالم المشؤوم على الفروسية ولا يسعها الا ان تلقي بذاتها الى التهلكة بحكم مسماها الى ان تطبق عليه مبادئ وقواعد مستوحاة من الفروسية . لكن بالرغم من هذا الضلال المضحك ، نلتقي لدى دون كيشوت كل ما كنا قرظناه لدى شكسبير . فقد عرف سرفانتس ، هو الآخر ، كيف يقدم لنا بطله بوصفه ذا طبيعة قبيلة ، كريمة ، غنية بالمطابخ الروحية ، وكيف يحرك فينا اهتماما حقيقيا به . فدون كيشوت ، رغم ضلاله والطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها ، واثق كل الثقة من نفسه ، او ان ضلاله بالاحرى يكمن تحديدا في كونه واثقا الى هذا الحد من نفسه ومن قضينه وفي كون هذه الثقة لا تبارحه ابدا . ولولا هذا الهدوء والصفو العفوي ، الذي به يتقبل مضمون اعماله الباهرة ومآلها ، لما كان رومانسيا حقا ؛ وتلك الثقة التي تساوره بالحقيقة الجوهرية لطريقته في التفكير تقتزن بخصال وسمات طبيعية في منتهى الجمال ، تمت باكثر من صلة السى العبقري . وفيما يسمى سرفانتس الى السخرية من الفروسية الرومانسية والى تسخيف موضوعها ، يكتفي اربوستو بالتنكيت السهل بصدها ؛ ومن جهة اخرى ، تؤلف مغامرات دون كيشوت النواة التي تصطف حولها جملة من القصص الرومانسية اللطيفة ، الغرض منها ابراز القيمة الحقيقية لما يتلبس ، في سائر اجزاء الرواية ، مظهرها هازلا .

وكما ان الفروسية تسقط بسهولة في الهزل ، وهذا حتى في نشدانها لاسمى الاهتمامات ، كذلك يستخدم شكسبير طريقة مزدوجة تستهدف اما تصوير مشاهد ووجوه هزلية الى جانب الطابع الفردية القوية الشكيمة والواقف المساوية حقا ، وإما التخفيف من قوة شكيمة الشخصيات بوضعه على لسانها احكاما

مفعمة بالسخرية بصدد ذواتها أو بصدد الاهداف المحدودة والخيالية التي تجده في إثرها . ففالسناف (١٠) على سبيل المثال ، ومهرج الملك لير ، ومشهد الموسيقين في روميو وجولييت ، يجسدون اولى تينك الطريقتين ، بينما يجسد ريشارد الثالث الطريقة الثانية .

## ج - الخيال

بأنحلال الرومانسي هذا ، في الشكل الذي تقدم وصفه ، يرتبط اخيرا الخيال Le Romanesque بالمعنى الحديث للكلمة . فالخيال بدا مع رواية الفروسية والرواية الرعوية Pastoral . والحال ان هذا الخيال ان هو الا الفروسية ، وقد حملت هذه المرة على محمل الجد وغدت مضمونا واقعيا . فالحياة الخارجية، التي كانت خاضعة حتى الان لتزوات المصادفة وتقلباتها ، تحولت الى نظام موثوق ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي والدولة، فحلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الاهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان . وبحكم ذلك طرا على فروسية أبطال الروايات الحديثة ، هي ايضا ، تحول عميق . فهم افراد يعارضون ، بحبهم وشرفهم ومطامحهم وصوباتهم الى عالم افضل ، النظام القائم والواقع النثري اللذين ينصبان من كل جانب العقبات والعراقيل في طريقهم . ولبرمهم بهذه العقبات

---

١٠ - فالسناف : تعريف لاسم فاستولف ، السير جون فاستولف ، وهو فبطان انكليزي (١٣٧٨ - ١١٥٩) ، انتصر في معركة فرنوي واوردليان انتصار حرب المئة عام بين انكلترا وفرنسا ، الغدا منه شكبير نودجا لبطله فالسناف في عدد من المسرحيات ، وبخاصة في «هنري الرابع» .

والعراقيل يدفعون برغائبهم ومطالبهم الذاتية الى حد الشطط ، فيعيش كل واحد في عالم مسحور بضطهده ويخيل اليه انه يتوجب عليه ان يحاربه بسبب المقاومة التي يقابل بها عواطفه واهواءه ، بفرضه عليه مسلكا ونمط حياة تمليهما ارادة اب او عمة ، والوضع والمواضعات الاجتماعية . هؤلاء الفرسان الجدد يأتون بوجه خاص من صفوف الشبان الذين يرون انفسهم مرغمين على التقدم في عالم بعدونه متنافيا ومثلهم العليا ، والذين يعتبرون حياة الاسرة ووجود المجتمع والدولة والقوانين والمشاغل المهنية ، الخ ، طامة كبرى ومساسا متجددا باستمرار بجميع حقوق القلب الازلية . بيت القصيد اذن إحداث ثغرة في نظام الاشياء هذا ، تغيير العالم ، تحسينه ، او على الاقل اقتطاع رقعة من السماء وزرعها في هذه الارض ، والبحث والعثور على الفتاة المثلى ، وانتزاعها من محيطها السيئ ، ومن اسرتها السيئة ، ومن إيسار الشروط المتبدلة التي تحيا فيها ، وخلق وجود لائق بها ومطابق للمثل الاعلى الذي بمقتضاه يتم تصورهما . والحال ان هذه الصبوات ، والصراعات التي تتمخض عنها ، تناسب في العالم الحديث ما يسمى بسنوات التدريب (١١) ، وكل اهميتها تكمن في القيمة التربوية التي تنطوي عليها بالنسبة الى الفرد ، اذ تضعه على تماس مع الواقع القائم وتغنيه بالتجارب العملية . ومآل سنوات التدريب هذه تعقل الفرد وادراكه ان كفاحيته وروحه العدواني لا يجديان قليلا ، وان خير ما يفعله هو ان يكيف رغباته وطرائقه في التفكير مع شروط الحياة الواقعية ، وان يندمج في هذه الحياة لكي يتدبر لنفسه فيها سندا متينا ونقطة انطلاق عقلانية يرسم التجارب اللاحقة . وكأنه ما كانت صداماته مع

---

١١ - اي فترة الشباب ، ولغوه رواية عنوانها «سنوات للرب فلهلم

مايسر» . -م-

العالم ، ومهما بلغت حدة الصراع الذي خاض فمساره ضده ،  
ينتهي في غالب الاحيان الى الزواج من الفتاة التي تناسبه ، والى  
شق طريقه في الحياة مهنيا ، والى التحول الى انسان مبتذل ،  
مثله مثل غيره ؛ اما المرأة فتهتم بإدارة البيت ، ويربل عـدد  
الاطفال ، وتنزع المرأة ، التي كانت فيما انف معبودة ومرفوعة الى  
مصاف الكائن المنقطع النظر او الملاك ، تنزع الى سلوك مسلك  
غيرها من النساء ؛ والمهنة ترغم على العمل والكد وتخلق متاعب؛  
والزواج ينقلب الى جلجلة منزلية ؛ وباختصار ، انها الصحوة  
بعد السكر . والشخصيات هنا ايضا شخصيات مغاميرة ، لكن  
مع الفارق التالي وهو انها تهدي في خاتمة المطاف الى الصراط  
المستقيم ، كما يتلاشى ما كان يعتمر فيها من اوهام امام تجربة  
الحياة الواقعية .

- ٣ -

## انحلال الفن الرومانسي

ما يزال علينا ان ننظر كيف ان الفن الرومانسي ، الذي يشكل  
بحد ذاته مبدا انحلال الفن الكلاسيكي ، يحقق فعليا هذا  
الانحلال .

ينبغي ان نأخذ باعتبارنا اولا الطابع العرضي والخارجي  
الصرف للموضوعات التي يتصدى لها النشاط الفني بالمعالجة  
والطريقة التي يعالجها بها . ففي الاعمال التشكيلية للفن  
الكلاسيكي تتميز العلاقات بين الداخلية الذاتية وبين الخارجي  
على نحو يتوجب معه ان يكون الخارجي ممثلا لشكل الداخلي  
الخاص ومتجردا بما هو كذلك من كل استقلال . اما في الفن

الرومانسي ، فان الداخلية منظوية على ذاتها ، والمضمون الشامل للعامل الخارجي يقدو حرا في ان يسلك السلوك الذي يحلو له وفي ان يحافظ على تفرد وخصوصيته . وبالعكس ، حين تقدو داخلية النفس الذاتية هي الآن الاساسي في التمثل تنتفي كل اهمية لسألة معرفة ما هو على وجه التدقيق مضمون الواقع الخارجي والعالم الروحي الذي يمكن من خلاله للنفس ان تتظاهر . وعلى هذا تستطيع الداخلية الرومانسية ان تتظاهر في جميع الظروف الممكنة والمتخيلة ، وان تدبر امرها في جميع الحالات والمواقف ، وان ترتكب ما لا يقع تحت عد من الاخطاء ، وان تتورط في تعقيدات لامتناهية ، وان تتسبب في منازعات وان توفر لنفسها تلبيات من كل نوع ولون ، على اعتبار ان ما نبحت عنه ليس مضمونا موضوعيا وقيما في ذاته ، وانما انعكاسها الخاص ، كائنة ما كانت المرأة التي ترد اليها . ولهذا يمكن لكل شيء ان يحتل له مكانا في التمثل الرومانسي ، اكبرا كان ام صغيرا ، مهما ام تافها ، اخلاقيا ام لا اخلاقيا وشريرا ؛ وكلما تدنيو (١٢) الفن ان جاز التعبير ، غاص اكثر فاكثر فسي تناهي العالم ، وكلما ازداد تعلقا به وتشبثا ، اسبغ عليه المزيد من القيمة ، وذلك ما دام الفنان يتماهى مع الاشياء بقدر ما يمثلها وكما يمثلها . هكذا نرى ابطال شكسبير ، الذي يصور الاعمال في علاقاتها الاكثر تناهيا، يهدرون طاقتهم في اعمال منفردة ومشتتة، كما نرى اسمى الاهتمامات واهمها شأنا تتلبس والاهتمامات التافهة والعديمة الشأن قيمة واحدة . ففي هملت يمثل الحرس جنبا الى جنب مع رجال الحاشية ؛ وفي روميو وجولييت يظهر الخدم الى جانب العاشقين ؛ وفي مسرحيات اخرى يظهر ، علاوة

على ذلك ، مهرجون ومتسولون ؛ ويدور الكلام فيها عن شتى  
سفاسف الحياة الجارية ، وعن المطاعم الحقيرة وسائقي العربات  
والمباول والبراغيث ؛ تماما كما ان ميلاد المسيح وتادية الملوك  
المجوس شعائر العبادة له يقتربان بالضرورة ، في الدائرة الدينية  
للفن الرومانسي ، بمثابة جاموس وحمار واصطبل مفروش  
بالقش . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة اخرى لا تحصى  
على تنبيل الفن هذا للاشياء المبتذلة والخفيضة الشأن .

في قلب عرضية المواضيع هذه - المواضيع التي تقيد جزئيا  
في توفير جو محيط لمضمون ينسجم ببعض الاهمية والتي تمثل  
جزئيا لذاتها - نقول : في قلب هذه العرضية يتم تحليل الفن  
الرومانسي الذي تكلمنا عنه . فمن جهة اولى ، بالفعل ، يمثل  
الواقع في ما يشكل ، من وجهة نظر المثال ، موضوعيته الثرية ،  
ويعرض مضمون الحياة اليومية نفسه للانظار لا بجانبه الجوهري  
ذي الصلة بالالهي والاخلاقي ، بل بوصفه عرضة لشتى ضروب  
التقلبات واللبلى والتقادم . ومن الجهة الثانية ، فان الدائبة التي  
تسمى ، بمواطنها وتصوراتها ، وبما هو متاح لها من حقوق وقوة  
بحكم رهافتها ونباهتها ، الى السيطرة على الواقع بمجمله ، والتي  
لا تدر شيئا من العلاقات القائمة والقيم المتواضع عليها ، والتي لا  
يخامرها شعور بالرضى الا بعد ان يتلبس كل ما تخضعه لهذه  
المعالجة الشكل ويحتل المكان اللذين تعينهما له الآراء والنزوات  
والمبقرية الدائبة ، اقول : ان هذه الدائبة هي عينها التي  
تكشف عن انها قابلة للتجزئة في ذاتها وتضع نفسها في هذا  
المظهر في تناول الادراك والحساسية .

سيكون علينا بالتالي ان نتكلم فيما يلي ، اولا ، عن مبدأ  
الاعمال الفنية الكثيرة التي تقترب ، في تمثيلها للراهنية الجارية  
وللواقع الخارجي ، مما اصطلح على تسميته بمحاكاة الطبيعة .  
وستتكم ثانيا عن التفكك الذاتي الذي يلعب دورا مهما في  
الفن الحديث ، وبشكل بوجه خاص السمة المميزة لعدد كبير من



الاعمال الشعرية .

اخيرا يبقى علينا ان نبين ثالثا كيف والى اي حد ما يزال  
الفن قادرا على ممارسة نشاطه في ايامنا هذه .

## ١ - المحاكاة اللاتية

### لواقع الخارجي

ان عدد المواضيع المدرجة في هذه الدائرة يطول الى ما  
لا نهاية ، بالنظر الى ان مضمون الفن المحاكي ليس ما هو لازم في  
ذاته وما يكون بالتالي حبيس حدود معلومة ، وانما الواقع مع كل  
عرضية الاشكال والعلاقات ، والطبيعة بتشكيلاتها العديدة  
والتنوعة ، ومسامي الانسان اليومية ، الخاضعة للضرورات  
الطبيعية والتوجة بتلبات متواضعة ، والمتحددة بالعادات  
والمواقف والنشاطات التي يكمن مصدرها في حياة الاسرة وفي  
الالتزامات المدنية ، وبالاختصار ، كل الجانب المتقلب ، المتحول ،  
المتغير من لانهاهي العالم الموضوعي . وهكذا يتم انتاج اعمال  
ليست قريبة الصلة فحسب بالفن الوصفي ، كما هو شأن الاعمال  
الفنية الرومانسية في غالب الاحايين ، بل اعمال هي بحد ذاتها  
لوحات ورسوم وصفية بحصر معنى الكلمة ، وهذا سواء افي  
فن النحت ام في الرسم والوصاف الشعرية . وبعبارة  
اخرى ، ان الاعمال التي تطالعنا هنا اعمال تمثل العودة الى  
الطبيعة ، والتوجه المقصود والمتعمد نحو المرضية ، نحو الوجود  
المباشر ، النثري ، المنجرد من الجمال اللاتي .  
من حقنا اذن ان نتساءل عما اذا كانت اعمال كهذه تبقى  
مستاهلة لوصفها بانها اعمال فنية حقيقية . والحق ان ابداعات  
الفن المحاكي هذه ستبدو لنا بخسة القيمة اذا ما نظرنا اليها على

ضوء مفهوم المثال ، كما كنا حددناه اعلاه ، أي المثال الذي يشتمل الفن بمقتضاه ، من جهة أولى ، على مضمون لازم ودائم ، ومن الجهة الثانية على شكل مطابق لهذا المضمون . بيد ان الفن ينطوي ايضا على عنصر آخر له اهميته الكبرى ، وبخاصة في الموضوع الذي نحن بصددده : التصور الذاتي والتنفيذ الشخصي للعمل الفني ، ودور الموهبة الفردية التي لا تسمح بان تغيب عن ناظرها ، حتى في وسط العرضية المسرفة ، الحياة الجوهرية للطبيعة وتظاهرات الروح ، والتي تقدر ايضا على ان ترفع ، بالاستناد الى هذه الحقيقة المستشفة والمدركة تلقفا ، ما يبدو تافها في ذاته ، وهذا بفضل موهبة تنفيذية قيمة بأن تنتزع اعجابنا انتزاعا . والى ذلك ينضاف ايضا التعاطف الحي الذي تتعامل به نفس الفنان وروحه مع هذه المواضيع ، كما هي كائنة عليه في شكلها وظاهريتها الخارجية ، وكما يضعها بالتالي في متناول الإدراك بعد ان ييث فيها الحياة على نحو ما ذكرنا . تلكم هي الاسباب الرئيسية التي تنهانا عن ان نضن باطلاق صفة الفن على هذا النوع من النتاج .

واذا انتقلنا الان الى صعيد الفنون الخاصة ، وجدنا ان الرسم والشعر ، بصورة رئيسية ، هما اللذان اخذا على عاتقهما تمثيل هذه المواضيع . اذ ان ما يشكل هنا شكل التمثيل هو ، من جهة أولى ، الخصوصي في ذاته ، من حيث هو مضمون ، ومن الجهة الثانية الفريدة - هذه الفريدة التي هي بكل تأكيد عرضية ، ولكن غير قابلة للانفصال عن المجموع المتراكبة وابعاءه . اما الهندسة المعمارية والنحت والموسيقى فلا تصلح لاداء مثل هذه المهمة .

في مقدور الشعر ان يستخدم الحياة البينية ، القائمة على اساس جوهرية من الاستقامة والحكمة العملية والاخلاق الدارجة ، بتعقيدات البورجوازية العادية ، وان يقبس مشاهدتها ووجوهها

من الطبقات الدنيا والمتوسطة . فلدى الفرنسيين كان ديدرو (١٢)،  
بوجه خاص ، هو الذي نادى بالانتماء الطبيعي في الفن ، اي  
بتصوير الواقع . وان يكن غوته وشيلر في المانيا قد سلكا في  
شبابهما الدرب عينه ، فقد فهما الطبيعي فهما اسما ، كما سعيا  
الى ان يستخلصا من الطبيعي بالذات ومن الخصوصي مضمونا  
اعمق وان يكشفنا فيه منازعات اكثر جوهرية وذات اهمية اكثر  
عمومية ؛ وهذا بينما عكف كوتزيو وإفلاند Iffland ، أولهما  
بسرعة سطحية في التصميم والتنفيذ ، وثانيهما بدقة اكثر جدية  
ولكن من دون ان يرتفع فوق الاخلاق البورجوازية الصغيرة ، على  
تصوير الحياة اليومية في عصرهما بتفاصيلها النثرية ، دونما  
مبالاة بالشعر . وبالفعل ، كان الفن لحقبة مديدة من الزمن شيئا  
اجنبيا بالنسبة الينا ، مستوردا من الخارج ، لا رابط يربطه بترابنا  
وروحنا القومي . والحال ان هذا التوجه نحو الواقع القائم كان  
يستجيب للحاجة الى اعطاء الفن مضمونا محايثا ، اليقا ، وبعبارة  
اخرى الحياة القومية للشاعر نفسه وللجمهور . وهذه الحاجة الى  
حمل الفن على تمثيل مضامين هي حقا وفعلا مضامين المانية ،  
والى تحويله الى فن قومي ، حتى ولو لقاء التضحية بالجمال  
والمثالية ، نقول ان هذه الحاجة هي التي ادت الى ولادة التيار  
الواقعي النزعة الذي نتحدث عنه . وقد ازدرت شعوب اخرى  
هذا الشكل من الفن او لم تشرع الا في زمن متأخر جدا بالاهتمام

---

١٢ - ديس ديدرو : كالب وفيلسوف فرنسي (١٧١٢ - ١٧٨٤) ، تولى  
توجيه تحرير «الموسومة» وله دراسات (رسالة عن الميمان) وروايات (جسك  
القدرى ومعلمه ، وابن اخي رامو) ، ومسرحيات طبق فيها مبدأ الدراما  
البورجوازية (الابن الاشرعي ، وب الاسرة) ، وله مقالات في النقد الفني  
(المسائل) . وكان من اعظم مروجي الافكار الفلسفية في القرن الثامن عشر.

بهذه الموضوعات المستقاة من الحياة الدارجة واليومية .  
 بيد ان هذا الشكل الفني يمكن ان يتمخض عن ابداعات  
 مرموقة ، وحسبنا ان نذكر بهذا الصدد الرسم الشعبي الفلمنكي .  
 وكانت قد سنحت لي الفرصة ، في القسم الاول من هذا  
 المؤلف (١٤) ، في معرض محاولتي تعريف المثال ، كيما ابين مما  
 يتألف الاساس الجوهري لهذا الرسم وما المصدر الذي به يرتبط .  
 فالفرح الذي كان الهولنديون يقبسونه من معين الحياة ، بل حتى  
 من معين تظاهراتها العادية والمنعمدة الاهمية ، يكمن مصدره في  
 كونهم قد اضطروا الى ان يأخذوا بالصراع المرير وبانجهد انجهد  
 ما تقدمه الطبيعة للشعوب الاخرى بلا صراع ولا جهد (١٥) ؛  
 وبالنظر الى المجال الحدود الذي كان متاحا لهم ، فقد كانوا  
 مرغمين على السهر على اتفه الاشياء ، وعلى عزو قيمة الى ما كان  
 عديم القيمة في نظر غيرهم من الشعوب . وقد كانوا ، فضلا عن  
 ذلك ، شعبا من الصيادين والملاحين والبورجوازيين والفلاحين ،  
 ينحصر نشاطهم كله باستخلاص كل ما يمكن ان يبدو لهم نافعا او  
 ضروريا من كل صنوف الاشياء ، من اصفرها الى اكبرها سائنا  
 بلا استثناء . وكانوا بروتستانتين دينيا ، وهذه واقعة بالغة  
 الاهمية على اعتبار ان البروتستانتية هي الديانة الوحيدة التي لا  
 تفصل اتباعها عن نثر الحياة والتي تسمح لهذه الاخيرة بأن تفرض  
 منطقتها بكل حرية وبصورة مستقلة عن كل اعتبار ديني . وفي  
 شروط غير هذه الشروط ما كان ليخطر ببال اي شعب آخر ان  
 يبدع اعمالا فنية وان يجعل مضمونها مواضيع عادية ومبتدلة في  
 الظاهر كتلك التي تظهر في لوحاتهم . وبالرغم من تعلق الهولنديين  
 بالاهتمامات المادية ، لا نستطيع ان نقول ان الحياة التي عاشوها

١٤ - راجع «فكرة الجمال» ، الجزء الاول ، من ١١٥ - ١١٧ . - ٢-

١٥ - بشر هيفل هنا الى واقعة اسطوار سكان البلدان الواطئة الى

حماية اراضيهم من هجمات البحر باقامة سلسلة من الدود عليها . - ٣-

كانت حياة وضبعة وذات آفاق روحية محدودة ؛ بل الامر على النقيض من ذلك ؛ فقد اصلحوا بانفسهم كنيستهم ، وقهسروا الاستبداد الدينى ، وكذلك قوة اسبانيا وعظمتها السياسيتين ، وافلحوا في التسامى ، بنشاطهم وحبهم للعمل وشجاعتههم وروحهم الاقتصادية وتباهيهم بالحرية التي انتزعوها بجهودهم الذاتية ، الى حال من الرفاه والغنى والثقة بالنفس والتفائل صورت لهم اسفًا تفاصيل للحياة اليومية واكثرها ابتذالا فسي صورة مغرية . ذلكم هو ببرير المضمون الذي وقع اختيارهم عليه لانارهم الفنية .

من المؤكد ان هذه المواضيع لا يمكن ان نفوز بكامل رضى الاشخاص المحبوبين بحس فني عميق والذي يبحثون في العمل الفني عن مضمون حقيقة اسمى واكثر تعاليا . لكن ان تكن هذه الاعمال الفنية لا ترضي النفس والروح ، فان المتعة التي تساور من يتأملها عن كتب متعة فعلية ، اذ ان ما يبهجنا وما بهز مشاعرنا فيها هو الفن الذي صورت به تلك المواضيع والذي نقلها به الفنانون الى القماش . وبالفعل ، لو اردنا ان نعرف ما كنه فن الرسم ، فخير ما نفعله ان نقلب انظر في تلك اللوحات الصغيرة ، وعندئذ لن يكون امامنا مهرب من ان نقول بصدد هذا الرسام او ذاك انه يعرف كيف يرسم . ان الفنان لا يستهدف ان يعطينا ، من خلال عمله ، فكرة عن الموضوع الذي يقدمه لنا . ونحن لسنا بحاجة الى تقلاب النظر في تلك اللوحات لنعرف ما العنب والزهر والوعل والشجر والكثبان والبحر والشمس والسماء وزخارف ادوات الحياة اليومية والخيال والمحاربون والفلاحون ؛ كما اننا نعرف ما التدخين وما قلع الاسنان ؛ والمشاهد البيتية من كل لون ونوع ماؤفة لدينا الى اقصى حد . وعليه ، ليس المضمون الواقعي لتلك الشرحات هو ما يفتتنا ويأسرنا ، وانما ظاهر المواضيع ، بصرف النظر عن استعمالها ومآلها الفعلي . فبواسطة الجمال يتثبت هذا الظاهر كما هو ، وما قوام الفن الا المقدرة التي

يعرف الفنان كيف يمثل بها الاسرار التي ينطوي عليها ظاهـر  
الظواهر الخارجية ، منظورا اليها لذاتها . بل ما قوام الفن الا  
الامساك بالسماك المؤقتة والعابرة والمتقلبة للعالم ولحياته الخاصة  
بهدف تثبيتها واعطائها صفة الديمومة . والحال ان الشجرة  
والمشهد الطبيعي هما بحد ذاتهما موضوعان ثابتان ، مستقران ،  
دائمان . اما الامساك بلمعان معدن ، برونق عنقود منور من  
العنب ، بالقي القمر والشمس ، بابتسامة ، بتظاهر انفعال سريع ،  
بخلجة ، بوقفة ، ببادرة هائلة ، وبالاختصار ، كل ما هو عابر  
عارض زائل ، وتثبيته في كل طلاوته ونضارته ، في كل عفويته  
الحية ، فذلك هي المهمة الشاقة التي يتصدى لها ويؤديها على  
امثل وجه الفن الذي نحن بصدد الحديث عنه . وان يكن الجوهري  
هو ما يعبر عنه الفن الكلاسيكي بصورة رئيسية في مثاله ، فان  
الفن الفلمنكي يصور لنا الطبيعة في حالة تبدل دائم ، فسي  
تظاهراتها السريعة والحظية : جريان نهر ، سيلان مستقط مائي ،  
امواج بحر مزبد ، حياة وديمة وسط لمعان الكؤوس والاطباق ،  
النخ ، المظهر الخارجي للواقع الروحي المرصود في مواقفه الاكثر  
تنوعا ، وعلى سبيل المثال امرأة تسلك تحت النور خيطا في ابرة ،  
استراحة قطاع طريق وهم في اوضاعهم الانية ، لحظية حركة  
تختفي ما ان تظهر ، ضحكة فلاح وقهقهته ، وكلها موضوعات دلل  
فان اوستاد (١٦) وتينييه (١٧) وستين (١٨) في تمثيلها على

---

١٦ - ادريان فان اوستاد : رسام هولندي (١٦١٠ - ١٦٨٤) ، له لوحات  
من الحياة المنزلية ، واخوه اسحق فان اوستاد (١٦٢١ - ١٦٤٩) وقد لهما طي  
النوع الفني ذاته . -هـ-

١٧ - دافيد تينييه الاب (١٥٨٢-١٦٤٩) ودافيد تينييه الابن (١٦١٠-١٦٩٠):  
رسامان فلمنكيان برما في رسم المشاهد الشعبية الفلمنكية . -هـ-

١٨ - بان ستين : رسام هولندي (١٦٢٦ - ١٦٧٩) ، رسم مشاهد من  
الحياة الشعبية . -هـ-

استاذية لا تضاهي . انه انتصار الفن على الجانب المتقادم والفاني من الحياة والطبيعة ، انتصار يتجاوز التأثير الذي يمارسه الجوهري على المرضي والمابر ، بل يجعلنا نشك في هذا التأثير . ان الفن ، الذي يتخذ مضمونا له ظاهر المواضيع مثلما هو ويعمل على تثبيته ان جاز القول ، لا يتوقف عند هذا الحد . فعلاوة على المواضيع ، تصبح وسائل التمثيل هي ذاتها غاية في ذاتها ، بحيث ان المهارة الذاتية في معالجة الوسائل التي يستخدمها الفن تغدو هي ذاتها موضوعا للاعمال الفنية . وقد سبق للهولانديين المتقدمين ان تبحروا في دراسة الجانب الفيزيائي من الالوان ؛ وكان فان ايك (١٩) وممليخ وسكوريل (٢٠) يعرفون بريق الذهب والفضة ، والى الاحجار الكريمة والحرير والمخمل والفرو الخ ، ويعرفون كيف يعيدون انتاجهما بحيث يعطيان وهم الواقع . والحال ان هذه العلمية في الحصول على المغايل الاسرة للنظر بواسطة سحر اللون ، واسرار روعتها الفاتنة هي التي تكتسب هذه المرة قيمة في ذاتها . وكما ان الروح الذي يفكر ويعمل يعيد انتاج العالم بواسطة تمثلات وافكار ، كذلك يفدو الهدف الرئيسي الان اعادة انتاج الخارجي ذاتيا ، بصرف النظر عن الموضوع ، بواسطة العناصر الحسية المتمثلة في اللون والتنوير . فلكاننا امام موسيقى موضوعية ، امام صوتية لونية . وشأن اللون هنا كشأن الموسيقى حيث لا يعني الصوت المنفرد شيئا بحد ذاته ولا يكتسب مدلولالا في علاقته بأصوات اخرى ، سواء اكانت هذه العلاقات علاقات تعارض ام توافق ، اندماج ام

---

١٩ - فان ايك : رسام فلنكي (نحو ١٣٩٠ - ١٤٤١) ، من رواد الفن

الفننكي الكبير . -٢-

٢٠ - فان سكوريل : رسام هولندي من القرن السادس عشر . -٣-

انتقال . وعندما نعمن النظر عن كذب في لون يلمع كالذهب ، ويتللا كضفيرة منورة ، لا نتبين سوى شدرات ونقاط ضاربة الى البياض والصفار ، ومساحات ملونة . واللون المنفرد لا يشع بهذا الالق ، ولكنه بالتشارك مع الوان اخرى فقط يمكنه ان يؤتي مثل هذا الالق وهذه الانعكاسات الضوئية . فكل بقعة لونية ، في اطلس تربورغ (٢١) على سبيل المثال ، رمادية كامدة ، ضاربة بقدر او باخر الى البياض او الزراق او الصفار، لكن حينما ننظر اليها عن مسافة ما ومن خلال علاقتها بالبقع الاخرى ، يطالعنا البريق الجميل والناعم الذي يتطابق وبريق نسيج الاطلس الفعلي . وكذلك الحال مع المخمل ، والترارؤات الضوئية ، ولون السحب، وبالاختصار ، كل ما يظهر في اللوحة . وليس انعكاس الحساسية هو ما يسمى هنا ، كما عند تصوير المشاهد الطبيعية على سبيل المثال ، الى تظهير نفسه ، وانما فقط المهارة الدائية التي تتظاهر بهذه الطريقة الموضوعية بوصفها مقدرة تمتلكها الوسائل على ان تخلق بداتها ، بفعلها الحيوي وحده ، موضوعية ما .

هكذا يطرا تحول معين على الاهتمام بالمواضيع ، بمعنى ان الفنان ، بدلا من ان يجعل وكده انتاج اثر مكتمل ومكتف بداته ، يسمى الى اظهار ذاتيته الباهرة والى التدايل على موهبته المنقطعة النظر . لكن الفن ، ما ان يزيع النقاب عن هذه الدائيسة ، اذ يطبقها لا على وسائل التمتين الخارجية ، بل على المضمون بالذات ، حتى يسقط تحت سلطان النزوة والفكاهة .

---

٢١ - جيرار تربورغ : وسام هولندي (١٦١٧ - ١٦٨١) . اخص باللون

الشمعي . -٢-



## ب - الفكاهة الذاتية

في الفكاهة يمثل شخص الفنان في قسّماته الخصوصية والعميقة على حد سواء ، بحيث يكون بيت القصيد في هذا الشكل من الفن هو في المقام الاول مدى خفة روح الفنان . وليس هدف الفنان من الفكاهة ان يعطي شكلا فنيا وناجزا لمضمون موضوعي متكون سلفا في معالنه الرئيسية ، بمقتضى خواص ملازمة له ، بل يقحم نفسه ان جاز القول على الموضوع ويجعل الهدف الاول لنشاطه ان يفرّق وان يفكك ، عن طريق ابتداعات ذاتية ونكات لامتوقعة وافكار براقة ، كل ما ينزع الى ان يتموضع ويتلبس شكلا عينيا وثابتا . وعلى هذا النحو يجرّد المضمون الموضوعي من كل استقلاله ، ويلقى في الوقت نفسه التلاحم المستقر للشكل التابع من ذات الشيء ؛ وبذلك يغدو التمثيل لعبا بالاشياء ، تشويها وقلبا للموضوعات ، تنقيلا ومصالبلة للافكار والمواقف ، وهذا ما يتيح للفنان ان يعبر عن كونه لا يقيم كبير وزن لا للموضوع ولا لذاته .

والخطأ الذي يقترفه الفنان هنا اعتقاده بأنه من اليسير عليه ان يتفكه ويتهمك على ذاته وعلى الواقع الخارجي ، فيلجأ في كثير من الاحيان الى الشكل الهزلي ، ولكن قد يحدث في احوال كثيرة ايضا ان تسقط الفكاهة في التسطّيح ، وذلك اذا ما اسلس الفنان قياده لسخريته وتنكياته ، فجمع عن قصد بين الاشياء الاكثر تنافرا واطال الى ما لا نهاية في المقاربات ، مهما تكن في الاصل واهية . وتبدي بعض الشعوب قدرا اكبر من التقبل لهذه الاشكال من الفكاهة ، بينما تبدي شعوب اخرى قدرا اكبر من التحفظ وعدم الاستساغة . فلدى الفرنسيين لا تحظى الفكاهة بنجاح كبير ، بينما تصيب عندنا قدرا اكبر من الرواج ، ونحن اكثر تقبلا لفرائبها وشواذها . فجان بول ، على سبيل المثال ،

كاتب هازل يتمتع عندنا بمكانة كبيرة ، ولكنه يتجاوز سائر الآخرين بما يظهره من تفنن في الجمع بين اشياء هي موضوعيا اكثر الاشياء تباعدا بعضها عن بعض ، وفي اقامة اغرب العلاقات بين مواضيع لا تجمع بينها في الواقع صلة قربى . والجانب الاقل اثاره للاهتمام في رواياته هو جانب التاريخ والمضمون ومسار الاحداث . اما جانبها الرئيسي فيتمثل في لمعات التفكه الذي لا يستخدم المضمون الا ليمارس عليه نباهته الذاتية . وعن طريق هذه المقاربة وهذا الربط بين موضوعات مستقاة من شتى انحاء العالم ومن مختلف مضامير الواقع ، يبدو على الكاتب الهازل وكأنه يتراجع نحو الرمزي ، حيث ينفصل ايضا المدلول والشكل واحدهما عن الآخر ، ولكن مع فارق واحد وهو ان ذاتية الشاعر هي التي تمارس هذه المرة سلطانها على المادة وعلى المدلول على حد سواء ، عن طريق المقاربة بينهما على نحو غريب ولامتوقع . بيد ان التتابع الذي لا ينقطع له خيط لتلك التكات واللمعات والنوادر لا يلبث ان يتمب القارىء ، وعلى الاخص حينما يندى الى تمثل التركيبات التي كثيرا ما تكون شديدة الغموض والإلغاز والتي بدرت الى مخيلة الشاعر على نحو عرضي . ولدى جان - بول بوجه خاص تلقى هذا التعاقب من المجازات واللمعات والفكاهات والمقارنات ، التي تلقى كل واحدة منها سابقتها ، والتي لا يصير فيها شيء ، بل كل شيء يتبخر ويتلاشى . لكن ما يكون مكتوبا عليه ان يفكك لا بد ان يكون اولا قد تفتح ، كما لا بد ان يكون قد اعد وهيء للتفكيك . ومن جهة اخرى ، وحينما يكون الشخص مفتقرا الى مكنون نفسي مستقر ، وحينما لا ترتكز شخصيته الى اساس موضوعي متين بما فيه الكفاية ، يمكن ان تنحط الفكاهة بسهولة الى حساسية زائفة وعاطفية مفرطة ، وهذا ما يقدم لنا مثالا عليه جان - بول ايضا .

ان التفكه الحقيقي ، الذي يرغب فسي تحاشي هذه الاستطلاات والمبالغات ، لا يتفق الا مع عمق عظيم وغنى في الروح

لأنهما وحدهما اللذان يمكن أن يتيجا له أن يصور ما ليس له إلا ظاهر ذاتي على أنه تعبير عن الواقعي ، وأن يبرز للعيان ما هو جوهري في عرضية هذه الظواهر من خلال اللمعات الدهنية والنكات . وعلى الشاعر عندما يتماطى التفكه أن يحذو حذو شتيرن (٢٢) وهيل ، فلا يسرف ولا يغالي ، بل يعتمد نهجاً خفيفاً ، غير ظاهر ، وسيكون تفكه أعمق غوراً كلما ابتعد عن التكلف فيه وتوسل إليه العفوية والتلقائية . وبما أن قوام التفكه تفاصيل تنبجس ويقترن بعضها ببعضها الآخر دونما نظام ، فلا بد أن يكون رابطها الحميم عميقاً وأن يكون لها بمثابة مَحَرِّق مضيء ينيرها بنور مشترك .

هكذا نصل إلى نهاية الفن الرومانسي ، إلى عتبة الفن الحديث الذي يسعنا تعريف اتجاهه العام بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك ولهذا الشكل أو ذاك ، لتكون هي المهيمنة على كل منهما ، مع احتفاظها بكامل حريتها في الاختيار والإنتاج .

### ج - نهاية الفن الرومانسي

كانت قاعدة الفن ، كما درسناه حتى الآن ، اتحاد المدلول والشكل واتحاد ذاتية الفنان ومضمونه وأثره على حد سواء . ودرجة اتحاد المضمون ونمط تمثيله هذا ، درجة تطابق الشكل والمضمون هي التي بدا لنا أنها تشكل المعيار الجوهري الذي

---

٢٢ - لورنس شتيرن : كاتب إنكليزي من مواليد أرنلدا (١٧١٣ - ١٧٦٨) مؤلف «حياة وآراء تريبترام شاندي» و«الرحلة الماطفية» ، وهو من مشاهير الكتاب المتندرين ، واسلوبه فائق السلاسة .

يفترض بأحكامنا على الاعمال الفنية ان تستلهمه .  
انطلاقا من وجهات النظر هذه وجدنا ان الروح ما كان حرا  
في ذاته بعد في طور بدايات الفن ، وبخاصة في الشرق ؛ فقد  
طلب المطلق في عالم الطبيعة وتصور الطبيعي بالتالي على انه ذو  
طابع إلهي . وفي طور لاحق مثل الفن الكلاسيكي الالهة الاغريقية  
في الشكل الانساني - وكان هذا الشكل ما يزال يشكل صلة  
وصلها بالطبيعة - ولكنه جعلها تحلق فوق الاهتمامات البشرية ،  
واظهرها وكأنها مشرقة بالروح ، مضيئة به . بيد ان الفن  
الرومانسي هو الذي تصور الروح داخلية عميقة خالصة ؛ وبعد  
ان أنكر كل قيمة على الجسد وعلى الواقع الخارجي وعلى العالم  
المعيني ، رغم انها تشكل الوسط الذي لا غنى عنه لتظاهر الروح  
والمطلق ، انتهى به الامر الى تبني موقف اكثر تساهلا وأكثر  
ايجابية تجاهها .

ان تصورات العالم هذه ، التي تلهم الديانات وتكوّن الروح  
الجوهري للشعوب والمصور ، تجد تعبيرها ايضا في الفن وفي  
سائر ميادين الحياة . وكما ان مهمة كل انسان ، بوصفه ابن  
عصره ، ان يعبر في انشطته كافة ، دينيا او فنيا او سياسيا او  
علميا ، عن المضمون الاساسي والشكل الضروري لعصره ، كذلك  
فان رسالة الفن ان يعبر بطريقته الخاصة ، اي في شكل فني ،  
عن روح الشعب . فما دام الفنان وثيق الصلة بديانة شعبه  
وعصره وبتصورهما للعالم ، وما دام يؤمن بهما راسخ الايمان ،  
فلا بد ان يعالج بجدية عميقة هذا المضمون وتمثيله ، بمعنى ان  
هذا المضمون يمثل لومعه على انه هو اللامتناهي وهو الحق ، وعلى  
انه جزء لا يتجزأ من ذاتيته الاعمق غورا ، بينما يؤلف الشكل الذي  
يتظهر به في نظره ، هو كفنان ، الوسيلة الاولى ، اللازمة ، العليا ،  
لوضع المطلق وروح الاشياء في متناول الادراك . وهذا المضمون  
الحايت لذاتيته هو الذي يملئ عليه نمطا بعينه من انماط التمثيل ،  
فيقدمه على ما عده من سائر الانماط . وبالفعل ، ان الفنان

يحمل في داخل ذاته هذا المضمون وشكله ؛ فهما يشكلان ماهية شخصيته بالذات ، ماهية الاشياء المتخيلة او الابتكرة من قبله ؛ مضمون وشكل غير قابلين للانفصال عنه ، ولولاهما لما كان ما هو كائن عليه . ولا يبقى عليه الا ان يوضع هذه الماهية ، ان يجسدها عيانا ، وان يظهرها في شكل حي . عندئذ فقط يمكن القول عن فنان من الفنانين انه موحى اليه من المضمون الذي يحمله في ذاته ومن الشكل الذي يستدعيه هذا المضمون . فإبداعاته ، بدل ان تكون اعتباطية ، يكمن مصدرها فيه هو ، ومنه تنبجس ، من تلك الارض الجوهرية ، من ذلك القاع الذي لا يعرف مضمونه طعما للراحة ما دام الفنان لا يعطه شكلا فرديا ، مطابقا لمفهومه . وبالمقابل ، حين نريد نحن المحدثين ان نمثل إلها اغريقيا او ، نظير البروتستانتين في ايامنا ، السيدة العذراء ، إما نحنا وإما رسما ، يتعذر علينا ان نعالج هذه الموضوعات بجدية حقيقية . فالإيمان الصميم هو ما ينقصنا ، وان لم يكن من الضروري ان يكون الفنان على الدوام من اتقى الاتقياء حتى في عصور الايمان المستمر . وكل ما بوسعنا وما ينبغي علينا ان نطلبه هو ان يكون المضمون هو الجوهري بالنسبة الى الفنان ، وان يتصوره فسي وعيه على انه هو الحقيقة الاعمق ، وان يجد فيه المؤثر السي الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها . وبالفعل ، ان الفنان يتصرف اثناء انتاجه تصرف كائن من كائنات الطبيعة ، فبراغته موهبة طبيعية ، ونشاطه ليس نشاط ملكة الفهم الخالصة ، الحرة في معالجة المضمون بإخضاعه لقوانين الفكر المحض ، بل على العكس : فالفنان ، الذي يبقى مشدودا الى الطبيعة بأواصر كثيرة ، يندمج في الموضوع ، يؤمن به ، يعده مطابقا في الهوية لاناه ، بل لاناه الاكثر حميمية . وينجم عن ذلك اندراج الموضوع في عداد ذاتية الفنان ، وانثاق العمل الفني بما هو كذلك من داخلية العبقرية وفاعليتها اللتين لم يخب شيء من وقديهما ، ويأتي الانتاج ناضجا مكتملا ، لا اثر فيه للتردد ، محافظا على كل

قوة التصميم . ذلكم هو الشرط الاساسي للفن ، بأنم معاني الكلمة .

لكن بالنظر الى المكانة التي اضطررنا الى ان نخص بها الفن في مختلف اطوار تطوره ، فان ذلك الشرط لم يجبر التقيد به دوما وابدأ . ومع ذلك فاننا نخطئ فيما لو راينا في ذلك محض مصيبة عارضة مني بها الفن من الخارج ، إما بحكم صروف الدهر ، وإما بفعل نوازع نثرية ، وإما نتيجة لعدم الاهتمام ؛ وانما المسألة مسألة نتيجة لتطور الفن ذاته ، هذا الفن الذي كلما ظهر المضامين المحايثة وكلما تقدم على طريق هذا التظهر ، تحرر شيئا فشيئا من المضامين التي يمثلها . وحين يغدو موضوع من المواضيع في متناول الادراك الحسي ، عن طريق الفن او الفكر ، بل حين يغدو في متناوله الى حد يستنفد معه مضمونه ويمسي كل شيء خارجيا ولا يتبقى شيء غامض او داخلي ، فعندئذ يتلاشى الاهتمام المطلق بذلك الموضوع ، لان الاهتمام لا يواكب الا النشاط الغض والمغوي . والمواضيع لا تهز وتر الروح الا ما دامت تحتفظ بجانب غامض غير مجهور به ، اي ما دام المضمون يؤلف جزءا لا يتجزأ من الانا . لكن ما ان يظهر الفن التصورات الاساسية المتضمنة في مفهومه ، وكذلك مجمل المضامين الداخلة في عداد هذه التصورات ، حتى ينعتق من إسار هذه المضامين الخاصة بعصر بعينه وشعب بعينه ، ثم لا تلبث ان تبرز الحاجة الى العودة الى هذه المضامين كنتيجة للحاجة الى تبني موقف معارض للمضمون الذي ظل سائدا الى ذلك الحين ؛ هكذا تبني ارسطوفانس في اليونان هذا الموقف ازاء عصره ، كما تبنيه لوقيانوس (٢٢) ازاء الماضي الاغريقي كله ؛ اما في ايطاليا واسبانيا ،

---

٢٢ - لوقيانوس الشميشاطي : كاتب اغريقي من مواليد قرية شميشاط بسورية (نحو ١٢٥ - ١٩٢) ، له «حوار الاموات» و«مجلس الالهة» ، سفر من التقاليد والآراء السائدة . —

عند اقوال العصر الوسيط ، فقد شرع اريوستو وسرفانتس بوقوف موقف معارضة من الفروسية .

هكذا تبرز ، في قلب العصر الذي ينتمي اليه الفنان ، مع تصوره ومضمون هذا التصور ونمط تمثيله ، حركة معارضة لم تكتسب اهمية خاصة الا في الازمنة الحديثة . ففي ايامنا هذه ، ولدى جميع الشعوب ، استولت على الفنانين عادة التفكير والروح النقدي - ولدينا نحن الالمان حرية الفكر - وجعلتهم يضربون صفحا ، ان جاز التعبير ، عن كل قاعدة في اختيارهم موضوعات انتاجهم واشكاله ، وهذا بعد ان جربوا جميع الاشكال الخصوصية للفن الرومانسي . وقد اضحى التعلق بمضمون خاص وبنمط تعبيري ذي صلة بهذا المضمون امرا من امور الماضي بالنسبة الى الفنان الحديث ، كما امسى الفن نفسه اداة حرة يستطيع تطبيقها ، بحسب موهبته التقنية ، على أي مضمون كان ، كائنة ما كانت طبيعته . وعلى هذا النحو يرتفع الرسام فوق الاشكال والصور الشائعة ، ويصير يتطور بحرية من دون ان يكثرث بالمضامين والتصورات التي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعييه باعتبارها مقدسة وازلية . فما من مضمون وما من شكل محايدان بعد الان لداخلية الفنان ، لطبيعته ، لماهيته الجوهرية اللاواعية ، وهو لا يؤثر موضوعا على موضوع ، وذلك ما دام لا يخالف القانون الشكلي الذي يتطلب ان يكون جميلا وان يصلح للمعالجة الفنية . وفي ايامنا هذه لا وجود لموضوع غير مشوب بهذه النسبية؛ وحتى ان تجاوزتها بعض الموضوعات ، فان تمثيلها الفني لا يفرض نفسه بلزوم مطلق . لهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحي يحرك وينطق اشخاصا آخرين ، هم عنه غريباء . ولكنه لا يكف لهذا السبب عن معالجة عمله بكل ما اوتي من عبقرية ، ومن نسجه بجوهر ذاته ، ولكنه يفعل ذلك بكيفية عامة وعرضية تماما؛ اما الفردية الاكثر تخصيصا التي يسبغها عليه فما هي بفرديته ،

وانما يستخدم في هذا التفريد احتياظه من الصور وانماط التعبير التي له بها علم ، والاشكال الفنية السالفة التي يحتفظ بذكرها ، وما سوى ذلك من الاشياء التي لا تعني له شيئا بحد ذاتها والتي لا تكتسب من اهمية الا متى ما بدت له مناسبة اكثر من غيرها لهذا الموضوع او ذاك .

في اغلب الفنون ، وبخاصة في الفنون التشكيلية ، يقتبس الفنان موضوعه من العالم الخارجي ، ويعمل بناء على توصية او طلب ، ومتى ما وجد نفسه امام قصص ومشاهد ورسوم دينوية او دينية او امام مبان مقدسة ، لا يبقى عليه الا ان يتساءل عما يوسعه ان يفعل بها . وبالفعل ، ومهما تماهى داخلها مع مضمون بعينه ، يظل هذا المضمون عبارة عن موضوع لا يندرج في عداد مكنونه الوجداني الجوهري . ولن يجديه فتىلا ان يملك جوهريا ان جاز القول تصورات العالم الخاصة بالازمنة المتصرمة ، كأن يعتنق على سبيل المثال الكاثوليكية ، على نحو ما فعل الكثيرون في ايامنا هذه باسم الفن ، بغية تثبيت مشاعرهم وكيفا يفرضوا حدودا على تمثلاتهم ، كما لو ان ذلك يدخل في باب الضرورة . ان الفنان مطالب بالا يسمى الى العيش في وئام مع وجدانه ، وبالا يجعل همه الاول خلاص نفسه ، لكن على نفسه ، الكبيرة والحررة ، ان تعرف ، حتى قبل ان تتصدى للانتاج ، اين هو موقعها ، وان تكون واثقة من ذاتها ومطمئنة الى ذاتها ؛ والفنان الكبير في ايامنا هذه بحاجة على الاخص الى تفتح حر للروح ، اذ بفضل مثل هذا التفتح تغدو جميع الاحكام المسبقة وجميع الاباطيل والمعتقدات ، التي قد تنزع الى شد وثاقه الى تصورات واشكال محددة ، محض مظاهر وآناء يمكن للروح ان يسيطر عليها ويتحكم بها ، منكرا عليها قيمة الشروط الوطيدة التي لا يجوز المساس بها والتي توجب عليه الخضوع لها ، ومعيدا خلقها ان صح التعبير ، ومجددا تقييمها باسباغه عليها مضمونا اسمى وارفع .



على هذا النحو يجد الفنان في متناوله اليوم اي موضوع كان واي شكل كان ، اذا ما عرف ، بفضل موهبته وعبقريته ، كيف ينمق من تثبيت شكل فني محدد ما كان له من خيار لحد الان الا في الالتزام به .

لننظر الان في المضامين والاشكال التي تضع نفسها ، بصورة عامة ، في متناول الفن في الطور الذي نحن بصدد الان .

لقد كان هدف الاشكال الفنية العامة الوصول الى الحقيقة المطلقة ، ومن الواجب البحث عن علة تخصصها في التصور المحدد والدقيق لما كان يشكل المطلق بالنسبة الى الوهمي ولما كان ينطوي في الوقت نفسه على نمط تظهير هذا المطلق . هكذا راينا ، فيما يتعلق بالفن الرمزي ، انه كان يقبس مضمونه من معين المدلولات الطبيعية ويستعير اشكاله من المواضيع الطبيعية ومن الشخصيات الإنسانية ؛ وراينا الفن الكلاسيكي يتغنى بالفردية الروحية ، التي تعيش في الحاضر فقط وجسديا ، بينما تهيمن عليها تجريديا ضرورة القدر ؛ وراينا اخيرا الفن الرومانسي يتغنى بالروحانية عينها ، مع ذاتيتها المحايثة التي يمكن لداخليتها ان تتلبس اي شكل خارجي كان . وفي هذا الشكل الفني الاخير ، كما في الشكليات السالفين ، يتألف الموضوع الرئيسي للفن من الالهي في ذاته . لكن كان على هذا الالهي ان يتموضع ، ان يتعين ، وبالتالي ان يحثك بالمضمون الديوي للذاتية . وفي بادئ الامر جعل مقر لانهاهي الشخصية في الشرف والحب والوفاء ، ثم في الفردية الخصوصية ، في الفرد المتعين ، منظورا اليه في تماهيه مع المضمون الخصوصي للوجود الانساني . ثم جاء اخيرا طور التندر الذي فسخ اتحاد الالهي مع هذا المضمون المحدود نوعيا ، وزعزع بل دمر كل التحديدات ، فارغم من ثم الفن على تجاوز نفسه . لكن كانت عاقبة هذا التجاوز عودة الانسان الى ذاته ، الى عاله الداخلي ، وبذلك تحرر الفن من كل ارتباط بمنظومة

محدودة من المضامين والتصورات . وصار للفن من الان فصاعدا شفيح جديد ، يتمثل بالانساني ، وبعبارة اخرى ، اغوار النفس الانسانية وذراها ، الانساني بوجه عام بأفراحه واثراحه ، وبصواته وافعاله ومصائره . وابتداء من الان صار الفنان يجد مضمونه في ذات نفسه ، فهو الروح الانساني المحدد نفسه بنفسه ، المتأمل في لاتناهي مشاعره واوضاعه ، المكتشف هذا اللاتناهي والمختبر اياه ، الروح الانساني الذي ما بفريب عليه كل ما يعتلج في النفس الانسانية . وهذا المضمون متجرد ، بما هو كذلك ، من الوضوح الفني ، غير ان الابتكار الشخصي هو الذي يهبه وضوحا وينشئ شكله ، ولكن من دون ان يستبعد اي اهتمام آخر ، وذلك على اعتبار ان الفن ما عاد مطالبا بان يمثل فقط ما يدخل ضمن نطاق اختصاصه في مرحلة محددة ، بل كل ما يمت بصلة وارتباط الى الانسان .

وبالنظر الى هذا الاتساع وهذا التنوع في المواد ، فمن حقنا ان نطالب قبل كل شيء بان يتظاهر الروح ، في طريقة معالجته اياها ، مثلما هو كائن عليه في الوقت الحاضر . صحيح انه في مقدور الفنان الحديث ان ينتسب الى القدامى ، بل الى قدامى القدامى ، وليس اجمل من ان يحتل الكاتب مكانه بين الهوميروبين ، ولو في آخر صفوفهم ، بل حتى النتائج الذي يعكس اتجاهات العصر الوسيط يمكن ان تكون له مزاياه التي تستحق كل تقدير؛ لكن القيمة التي لا تغنى للموضوعات وعمقها واصالتها شيء ، وطريقة معالجتها شيء آخر . ولا يسع عصرنا ان ينتج اي هوميروس ، اي سوفوكلس ، اي دانتي ، اي اريوستو ، اي شكسبير ؛ فما صدح به هؤلاء الشعراء الكبار بعظمة ما بعدها مظلمة وما عبروا عنه بمثل الحرية التي عبروا بها عنه ، ما كان له ان ياخذ طريقه الى الوجود الا مرة واحدة . وهذه الموضوعات وطرق النظر فيها ومعالجتها قد باتت بالية . ووحده الحاضر موجود بكل نضارته وطلاوته ، وكل ما عداه ذابل ذاور . صحيح

انه من حقنا ان نؤاخذ الفرنسيين على ارتكابهم اخطاء بحق الحقيقة التاريخية وبحق الجمال بتمثيلهم ابطالا اغريقيين ورومانسيين وصينييين وفارسيين في صورة امراء واميرات فرنسيين وبعزومهم اليهم افكارا ومشاعر هي افكار الفرنسيين ومشاعرهم في عهد لويس الرابع عشر وعهد لويس الخامس عشر ؛ لكن لو كانت هذه المشاعر والافكار اعمق واجمل ، لما كان ثمة من عيب في نقلها على هذا النحو الى الحاضر . بل على العكس ، فجميع الموضوعات ، من اي عصر ومن اية امة قبست ، تتلقى حقيقتها الفنية من الواقع الحي الذي ينفذها في نفوسنا ويكشف لنا عن حقيقتها غير القابلة للفناء . وتظاهرات الانساني الخالد ، في تعدد مدلولاته ولاتناهي مظاهره ، هي التي تملأ اطار الاوضاع والمواقف والمشاعر وتشكل المضمون المطلق للفن .

اذا ما عدنا الان، وبعد هذه التأملات العامة في طبيعة مضمون الفن في الطور الذي نحن بصددده ، الى مسألة معرفة ما الاشكال المميزة لانحلال الفن الرومانسي ، فسنرجع الى الذاكرة اننا اشرنا من جهة اولى الى انحلال الفن الذي من سماته تمثيل المواضيع الخارجية في كل عرضية اشكالها ، ومن الجهة الثانية الى التندر بوصفه تحريرا للذاتية المخلت بيننا وبين عرضيتها الباطنة . وبوسعنا ختاماً ، ومن دون ان نتجاوز اطار ما قلناه اعلاه ، ان نلفت الانتباه الى تعايش نقيضي الفن الرومانسي هذين . وعلينا ان نخص هنا بالذكر شكلاً مماثلاً للاشكال التي استرعت انتباهنا عند الانتقال من الفن الرمزي الى الفن الكلاسيكي : الصورة ، التشبيه ، والمقطعات المعروفة باسم Epigramme (٢٤) ، الخ . فقد كانت السمة الاولى لهذه

---

٢٤ - الابيغراما : قصيدة تمثيلية صغيرة ، تجمع بين الوصف والتوجيه، تنتهي بلفظة بارزة ، هجائية في اكثر الاحيان : وقد اشتهر في هذا النوع الشاعر الاغريقي ماركسيالوس . -٣-

الاشكال الانتقالية الانفصال بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي، ذلك الانفصال الذي كان يخفف من حدته قليلا النشاط الذاتي للفنان ، والذي كان يرد بقدر الامكان ، وبخاصة في المقطعات الايغرامية ، الى المماثلة والمماهة . والحال ان الفن الرومانسي كان يتسم من البداية بانفصال اعمق وبانكفاء اكثر جذرية للداخلية على ذاتها . وبالنظر الى التطابق غير الكامل بين الروح والواقع الموضوعي ، فقد دلت الداخلية بدورها على عدم مبالاة بهذا الواقع . وكان لا بد ان يؤدي هذا التناقض ، بحكم تطوره ، الى تركيز كل اهتمام الفن الرومانسي إما على الخارجية العرضية واما على الذاتية العرضية بدورها . لكن حينما افضى تركيز الاهتمام هذا على الواقع الموضوعي وعلى تمثله الذاتي ، طبقا لمبدأ الرومانسية ، الى نفاذ النفس الى الموضوع ، وحينما تصدى التندر ، من جهة اخرى ، للموضوع وللشكل الذي يسبغه عليه رد الفعل الذاتي ، آل الامر الى نوع من الازالة في الموضوع نفسه ، الى نوع من التندر الموضوعي . لكن هذا النفاذ الى داخل الموضوع لا يمكن ان يكون الا جزئيا ، ولا يمكن ان يتظاهر الا في شكل قصيد Lied او كجزء من كل اوسع وارحب . اذ انه لو توسع وامتد في داخل الواقع الموضوعي ، لافضى بالضرورة الى اعمال ومغامرات تستاهل التمثيل العيني . اما ما يواجهنا هنا ، على العكس ، فهو انتشار فعلي للنفس في الموضوع ، انتشار قابل بكل تأكيد للتوسع والامتداد ، ولكنه يبقى مع ذلك حركة ذاتية وحاذقة للخيال والقلب ، لقطة غير اعتباطية ولا محكومة بالمصادفة ، بل نابعة من حركة باطنة للروح المتجه باكملة نحو الموضوع الذي يقف عليه اهتمامه كله ويتخذ منه مضمونا له .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، ان نقارن بين آخر عطاءات الفن الرومانسي وبين المقطعات الايغرامية الاغريقية القديمة التي يتبدى فيها الشكل الذي نتكلم عنه هنا في مظهره الاكثر بساطة .

انه الشكل الذي لا يكتفي فيه الشاعر بأن يقول عن موضوع ما انه كذا وكذا من خلال تسميته وإلصاق عنوان به ، ولكنه الشكل الذي يتم وصفه عن طريق تضمين الوصف عاطفة عميقة بقدر او بآخر ، او التماعه ذهنية ، او فكرة مشحونة بالمعاني ، او لقطة متولدة عن الخيال ، وما الى ذلك مما هو قمين بأن يبث الحياة ، بواسطة الشعر والتصور ، في اتفه الاشياء وبأن يرفع في احوال كثيرة من قيمتها . وهذا النوع من الاشعار ، سواء ادار موضوعه حول شجرة ام طاحون ام الربيع ، وسواء تناول الاحياء ام الاموات ، يمكن ان يكون على درجة لامتناهية من التنوع وان يرى النور لدى الشعوب قاطبة ؛ بيد انه لا يعدو ان يكون نوعا ثانويا ، قابلا بسهولة للسقوط في الابتذال . وبالفعل ، ان كل انسان قادر على التفكير ومتمكن من لفته لمستطيع نظم هذا النوع من الشعر بمثل السهولة التي يستطيع ان يدبج بها رسالة ، وحسبه ان يبدل في ذلك مجهودا تخيليا ضئيلا . ولهذا ، وبالرغم من التلاوين الجديدة التي يمكن لكل شاعر ان يسبغها على نتاجه ، فان هذه الاشعار تظل متشابهة الى حد توحى معه قراءة اي منها بأنها قراءة ما سبق علمه . اذن فالسمة المميزة الرئيسية للطور الذي نحن بصددده هي ان النفس والروح والوعي تبث في الاحوال والاضاع داخليتها كلها وعمقها كله وغناها كله ، وتتماهى مع المواضيع ، وتفلح على هذا النحو في تحويل هذه المواضيع الى شيء جديد ، له بذاته قيمته .

ومن هذا المنظور ابداع الفرس والعرب ، بصورهم المتشحة بابهة شرقية وبخيالهم الطليق والمبتكر الذي لا يستهلك مواضيعه الا على نحو نظري صرف ، ابدعوا آثارا يمكن ان تكون نموذجا يحتذى بالنسبة الى شعراء هذا الزمن ، باظهارها لهم ان الداخلية الذاتية الملهمة حقا لقادرة على الانتاج . وقد ابداع الاسبان والطيان بدورهم في هذا المضمار آثارا بديعة . ولئن قال

كلوبستوك (٢٥) عن بترارك : «لقد تغنى بترارك بلورا في قصائد ما هي بجميلة الا في نظر المعجب ، لا في نظر العاشق» ، فان الاشعار الغزلية التي نظمها كلوبستوك نفسه مليئة بالتأملات الاخلاقية ، تعمق بكآبة قائمة وتنسم باندفاع متكلف نحو سعادة الخلود ، في حين ان ما نعجب به لدى بترارك هو حرية العاطفة ونبها ، هذه العاطفة التي حسبها ان تعبر عن الرغبة التي تستمر في الشاعر وتشده الى حبيبته حتى تكون ، بهذا التعبير ، قد نالت مبتغاها . وبالفعل ، حين يدور الكلام عن مواضيع ذات صلة بالحب والخمر ومجالس الشرب والملاهي الشعبية ، فقد لا يكون النهم والرغبة بغائبين ، ولقد استطاع الفرس ان يعبروا عنهما بصور تضح بحواسية مستعرة ، لكن الخيال بسلوكه هذا المسلك يقصي عن دائرة الرغبات العملية الموضوع الذي يدفعه نحو الاهتمام الذاتي ؛ والحق ان الخيال يؤخذ بلمبته هذه ، فينصرف لها بملء الحرية ، وينتقل من الفرح الى الحزن ومن الحزن الى الفرح بسهولة خارقة . ومن بين المحدثين امكن لغوته بوجه خاص ، في ديوانه الغربي - الشرقي ، ولروكرت (٢٦) ان يرتفعا الى مستوى هذه الحرية ، وان يضمنا في الوقت نفسه اشعارهما العمق الصميم والذاتي للخيال المبدع . ومن هذا المنظور ، ثمة فارق كبير بين اشعار الديوان وبين اشعار غوته السابقة . ففي استقبال ورحيل ، على سبيل المثال ، نجد الكلام والوصف جميلين ، لكن الموقف سائب ، والنهاية مبتدلة ، والخيال ، على

- 
- ٢٥ - فريدريش غوتليب كلوبستوك : شاعر الماني (١٧٢٤ - ١٨٠٢) ، مؤلف المسيحية ، وهي ملحمة نثرية . -  
 ٢٦ - فريدريك روكرت : شاعر ومشرق الماني (١٧٨٨ - ١٨٦٦) ، له اشعار وطنية وغنائية . -

إسرافه في استعمال حريته ، لم يصف اليها شيئاً ذا قيمة . وما  
كذلك شأن القصيدة المعنونة بالعودة في الديوان . ففي هذه  
القصيدة ينسبط أمامنا الحب في كل خياله ، بخلجاته وسعاداته  
وهنائه . ونحن لا نجد عادة في هذا النوع من النتاج لا حنيناً ،  
ولا ذنف العشق ، ولا رغبة ، بل كل ما يعبر عنه هو المتعة التي  
تتأتى من المواضيع ومن إطلاق الحبل على غاربه للخيال ؛ انها لعبة  
بريئة تؤكد الحرية فيها ذاتها من خلال العبث والهزل وملاعبة  
القوافي ، ومن خلال التصنع والتكلف في النظم ؛ وبالإضافة الى  
هذا كله اندفاع مرح يرقى بالنفس ، من خلال صفو الشكل ،  
الى ما فوق التماس المضنك مع الواقع المحدود .



هنا تتوقف تأملاتنا بصدد الاشكال الخصوصية التي يتلبسها  
مثال الفن في مسيرة تطوره . وقد اخضعت هذه الاشكال لفحص  
مفصل بعض الشيء ، وذلك بغية ابراز مضمونها الذي ينطوي  
في الوقت نفسه على نمط تظهيره . ذلك ان المضمون يلعب في  
الفن ، كما في كل صنيع انساني ، دوراً فاصلاً . والرسالة  
الوحيدة للفن ، طبقاً لمفهومه ، ان يضفي صفة الحاضر ، بصورة  
عينية ، على ما يملك مضمونا عينياً ، والمهمة الرئيسية لفلسفة  
الفن هي ان تعقل ، بالفكر ، ماهية وطبيعة ما له هذا المضمون  
وتعبيره الجميل .

# الفهرس

## الفن الرمزي

٥	لمحة عامة
	مدخل
١٠	عن الرمز بصفة عامة
٢٥	الخطة والتبويب
	الفصل الاول
٢٧	الرمزية اللاواعية
٢٨	١ - الترابط المباشر بين المدلول والشكل
٤٠	١ - ديانة زرادشت
٤٦	٢ - الطابع اللارمزي لديانة زرادشت
٥١	٢ - الرمزية الفرانجية
٥٤	١ - التصور الهندوسي عن البرهمان
	٢ - المادية والنشاط والميل الى التشخيص
٥٦	كسمات مميزة للخيال الهندوسي
٧٠	٣ - التطهر والكفارة ومكانهما في الفن الهندوسي
٧٢	٣ - الرمزية بحصر المعنى
٨٢	١ - افكار حول الموت وتمثل الموتى . الاهرام
٨٥	٢ - عبادات الحيوانات واقنعة الحيوانات
٨٦	٣ - ممنون ، ايزيس واوزوريس ، ابو الهول



## الفصل الثاني

### رمزية الجليل

- ٩٢  
٩٦ ١ - حلوية الفن  
٩٦ ١ - الشعر الهندوسي  
٩٨ ٢ - الشعر الحمدي  
١٠٥ ٣ - العلم الروماني المسيحي  
١٠٦ ٢ - فن الجليل  
١٠٨ ١ - الله خالق العالم وسيد  
١١٠ ٢ - العالم المتناهي والمجرد من صفة الالهية  
١١٢ ٣ - الفرد الانساني

## الفصل الثالث

### الرمزية الواعية في الفن التشبيهي

- ١١٥ ١ - مشابهاً من منطلق خارجي  
١٢٠ ١ - الحكاية الرمزية  
١٢٢ ٢ - المثل الرمزي ، القول السائر ، الحكاية  
١٣٣ الحكيمة  
١٤٠ ب - مشابهاً تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها  
١٤٣ ١ - اللفظ  
١٤٥ ٢ - الرموزة  
١٥٠ ٣ - الاستعارة ، الصورة ، التشبيه  
١٥١ ١ - الاستعارة  
١٥٩ ب - الصورة  
١٦٣ ج - التشبيه  
ج - زوال الفن الرمزي ، القصيدة التعليمية  
والشعر الوصفي والمقطعات التوجيهية القديمة  
١٧٦ ١ - القصيدة التعليمية  
١٧٩ ٢ - الشعر الوصفي  
١٨١ ٣ - العلاقات بين الشعر التعليمي والشعر  
١٨٢ الوصفي

## الفن الكلاسيكي

- مدخل  
عن الكلاسيكي بوجه عام ١٨٩  
١ - سؤدد الكلاسيكي ، منظورا اليه على انه تداخل الروحي والطبيعي ١٩٥  
٢ - الفن الاغريقي كتحقيق للمثال الكلاسيكي ٢٠٢  
٣ - مكانة الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي ٢٠٤  
الفصل الاول ٢١٢  
١ - انعطاط الحيوانية ٢١٥  
١ - اضاحي الحيوانات ٢١٦  
ب - الطرائد ٢١٨  
ج - الامساخات ٢٢٠  
٢ - الصراع بين الالهة القديمة والجديدة ٢٢١  
١ - الوحي ٢٢٥  
ب - ما يميز الالهة الجديدة عن القديمة ٢٢٨  
ج - هزيمة الالهة القديمة ٢٥١  
٣ - الاستمرار الايجابي للعناصر المتصورة على انها سالبة ٢٥٤  
١ - الاسرار ٢٥٥  
ب - الحفاظ على الالهة القديمة في الالهة الجديدة ٢٥٧  
ج - الاساس الطبيعي للالهة الجديدة ٢٦٠

## الفصل الثاني

### مثال شكل الفن الكلاسيكي

- ٢٦٨  
٢٧٠ ١ - حول مثال الفن الكلاسيكي بوجه عام  
٢٧٠ ١ - المثال من حيث هو انتاج الخلق الفني الحر  
٢٧٨ ب - آلهة المثال الكلاسيكي الجديدة  
٢٨٤ ٢ - طور الآلهة الخصوصية  
٢٨٥ ١ - تعدد الآلهة الفردية  
٢٨٦ ب - انعدام التصنيف الصارم  
٢٨٧ ج - الطابع الاساسي لدائرة الآلهة  
٢٩٠ ٣ - الفردية الخصوصية للآلهة  
٢٩١ ١ - مادة التفريد  
٣٠٤ ب - الحفاظ على الاساس الاخلاقي  
٣٠٥ ج - التطور نحو الطرف والفتنة

## الفصل الثالث

### انحلال الفن الكلاسيكي

- ٣٠٧  
٣٠٨ ١ - القدر  
٣١٠ ٢ - النزعة الى التشبيه علة انحلال الآلهة  
٣١٠ ١ - غياب الدانية الداخلية  
٣١٣ ب - الانتقال الى المسيحية كموضوع للفن الحديث  
٣١٨ ج - انحلال الفن الكلاسيكي في مضمارة الخاص  
٣٢٢ ١ - الهجاء  
٣٢٢ ١ - الفارق بين انحلال الفن الكلاسيكي وانحلال  
٣٢٢ الفن الرمزي  
٣٢٢ ب - الهجاء  
٣٢٥ ج - العالم الروماني ارض الهجاء

## الفن الرومانسي

### مدخل

- ٢٢٣ عن الرومانسي بوجه عام  
٢٢٥ ١ - مبدأ الذاتية الداخلية  
٢٢٦ ٢ - العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي وشكله  
٢٤٤ ٣ - كيف يعالج الفن الرومانسي مضمونه ؟

### الفصل الأول

- ٢٥٠ الدائرة الدينية للفن الرومانسي  
٢٥٦ ١ - قصة الفداء المسيحي  
٢٥٧ أ - عدم اللزوم الظاهري للفن  
٢٥٨ ب - ضرورة تدخل الفن  
٢٥٨ ج - الخصوصية العرضية للتظاهر الخارجي  
٢٦٣ ٢ - الحب الديني  
٢٦٣ أ - مفهوم المطلق من حيث هو حب  
٢٦٤ ب - النفس والعواطف  
٢٦٥ ج - الحب كمثال رومانسي  
٢٦٨ ٣ - الروح والاسرة البشرية  
٢٧٠ أ - الشهداء  
٢٧٥ ب - الندامة والاهتداء الداخليان  
٢٧٧ ج - المعجزات والخرافات

## الفصل الثاني

### الفروسية

- ٢٨٠  
٢٨٧ ١ - الشرف  
٢٨٧ ١ - مفهوم الشرف  
٢٩١ ب - انجراحية الشرف  
٢٩٢ ج - استرداد الشرف  
٢٩٣ ٢ - الحب  
٢٩٣ ١ - مفهوم الحب  
٢٩٩ ب - المنازعات الناجمة عن الحب  
٢٠١ ج - الطابع المرضي للحب (الحب والمصادفة)  
٢٠٤ ٣ - الوفاء  
٢٠٥ ١ - الوفاء في الخدمة  
٢٠٦ ب - استقلال الذات في الوفاء  
٢٠٧ ج - التنازعات الناجمة عن الوفاء

الناشر

## الفصل الثالث

- ٤١٠ الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية  
٤١٠ مدخل وخطة  
٤١٤ ١ - الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية  
٤١٥ ١ - الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية  
٤٢٠ ب - الشخصية ككلية داخلية ، لكن ناقصة  
ج - الاهمية الجوهرية اللازمة لهذه الشخصيات  
٢٢٦ الجوهرية  
٢٢٩ ٢ - جانب «المفامرة»  
٢٢٩ ١ - الطابع المرضي للاهداف والمنازعات  
٢٣٥ ب - الجانب الهزلي للمواقف اللامتعينة الا بالمصادفة  
٢٣٨ ج - الخيال

- ٣ - انحلال الفن الرومانسي  
 ١ - المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي  
 ب - الفكاهة الذاتية  
 ج - نهاية الفن الرومانسي
- {١٠  
 {٤٣  
 {٥١  
 {٥٣

الناشر

٣٠٠٠ / ٨٦ / ١٠٤٩

الناشور

## موسوعة علم الجمال الهيجلي

يمثل الفن في نظر هيجل ، الى جانب الدين والفلسفة ، واحداً من أسمى ثلاثة أشكال يتجلى لها الروح المطلق . فالفن يرقى بالانسان حدسياً الى مستوى الحضور الالهي ، ويعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع ، ويعطي امتداداً لا متناهياً لوجوده المتناهي . والفيلسوف الالماني الكبير اثبت في دروسه عن فلسفة الفن ، التي ألقاها في جامعة برلين واستعرض فيها التاريخ العالمي للفن ، انه كذلك ناقدا وذواقة كبير للجمال . ومن هنا كان ما يتميز به هذا الكتاب من متعة القراءة وقرب التناول .

ودار الطليعة تقدم موسوعة علم الجمال الهيجلي في طبعة جديدة بخمسة اجزاء :

- فكرة الجمال
- الفن الرمزي / الكلاسيكي / الرومانسي
- فن العمارة / فن النحت
- فن الرسم / فن الموسيقى
- فن الشعر

الطبعة : ١١٠ ل.ل.  
او ما يعادلها

دار الطليعة للطباعة والنشر  
بيروت